

# norsk shakespeare tidsskrift

## *Ways of Seeing* revisited

Når støvet har lagt seg: En analyse av teaterforestillingen *Ways of Seeing*. Av Helge Rønning og Tore Slaatta

s. 36



## Er det mogleg å laga ei Jesus-film i dag?

Biskop Kari Veiteberg og Rolv Nøtvik Jakobsen om *The New Gospel* av Milo Rau

s. 30



## Lars Norén (1944–2021)

Tekster av Roland Lysell, Barbro Westerling, Amélie Wendling og Karl Svantesson

s. 64



## MOT ET TEATER «POST COVID-19»

### Under the Radar 2021

Lázaro Gabino Rodríguez: Åpent brev til Jérôme Bel  
Jens Christian Lauenstein Led: *To stream or not to stream*  
Intervju med Sven Åge Birkeland, m.m.

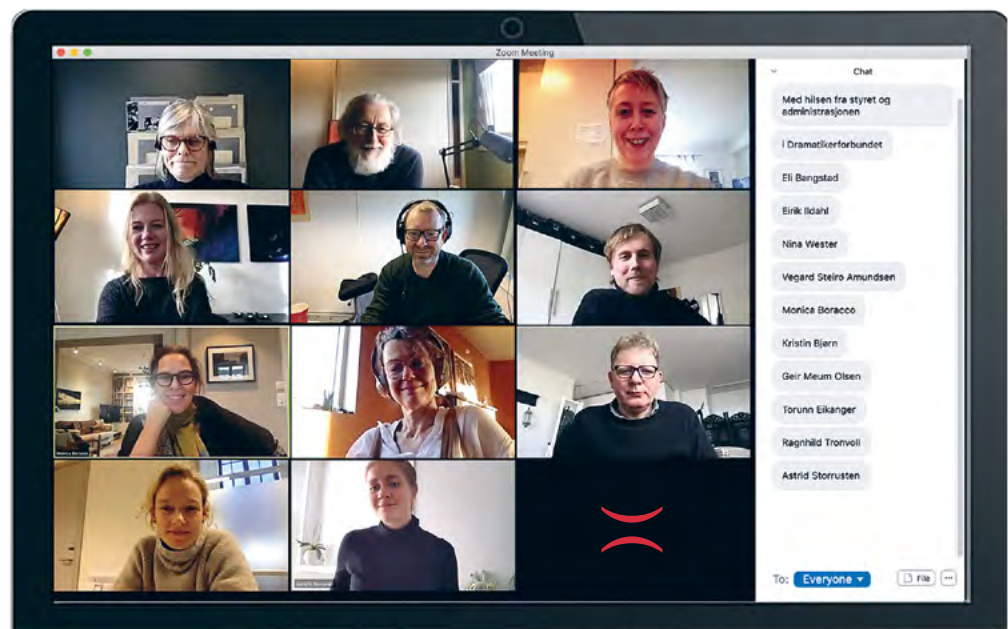
s. 4–29

HELE VERDEN ER EN SCENE. VI HÅPER DEN SNART VIL ÅPNE OPP IGJEN

# AKT SCENE

KEEP CALM AND WRITE ON KEEP CALM AND

DRAMATIKERFORBUNDET



DETTE ER VÅR FASTE ANNONSEPLASS DER VI GRATULERER MED URPREMIERER. DENNE GANGEN HILSER VI TIL ALLE SOM HAR FÅTT SINE FORESTILINGER AVLYST.

## IKKE GI DERE!

SCENEKUNSTEN OG DEN OFFENTLIGE SAMTALEN TRENGER DERE.

Å VÆRE ELLER IKKE VÆRE... HJEMME

# AKT SCENE

PANDEMI, VÆR DEG SELV NOK! PANDEMI, VÆR DEG SELV NOK! PANDEMI, VÆR DEG SELV NOK! PANDEMI, VÆR

Vi åpner denne utgaven med en rapport fra festivalen Under The Radar. Den gikk av stabelen 10.-17. januar, en periode som vanligvis er høysesong for scenekunsthendelser på New Yorks Off-off-Broadway-teatre. Men i år var det bare Under the Radar som gjennomførte, og til forskjell fra tidligere år, foregikk den ikke på Public Theatre, eller andre legendariske down town-spillesteder, slik som Wooster Groups *The Garage* eller *La Mama*. Årets festival ble avviklet digitalt, og vår anmelder Tormod Carlsen fulgte den fra leiligheten (og sengen) sin hjemme i Oslo.

«Allerede forut for pandemien var det klart at vi sto midt i en miljøkrise. Det stiller eksistensielle spørsmål om hvorvidt scenekunsten er en del av løsningen eller en del av problemet», skriver Carlsen, og et av de viktigste temaene på festivalen, eller Zoom-møtene, var bærekraften i den store gjestespill- og turnévirkksomheten innenfor scenekunstheltet. Som det fremgår av hans gjengivelse, vekker temaet kanskje enda sterkere, men også mer motstridende følelser på den andre siden av Atlanteren enn i en europeisk kontekst. Mange amerikanske kompanier er økonomisk avhengige av å co-producere eller turnere i Europa. Det gjelder kompanier som er kjent i Norge gjennom gjestespill på bl.a. Black Box teater og BTT, slik som Ann Liv Young, Nature Theatre of Oklahoma og flere andre. Sistnevnte har også vært engasjert ved Akademi for scenekunst, og ved siden av off-scener, som HAU i Berlin, har de også produsert på Burgtheater i Wien.

Når jeg skriver dette har det gått et år siden nedstengingen 12. mars 2020. Og situasjonen er fortsatt omtrent like uoverskuelig som i fjor vår. Da var det likevel en viss entusiasme knyttet til at teatrene ble utfordret til å finne nye måter å skape eller formidle scenekunst på. Det utløste også kritikk, særlig i forbindelse med at skuespillere og andre ansatte ble permittert ved noen av de større institusjonsteatrene. Men i løpet av forsommeren og høsten har kritikken avtatt i styrke, samtidig som den forsiktede gjenåpningen gjorde det mulig å strøme forestillinger og nå ut til et større publikum enn det var mulig i de smittevernsvennlige, men glisne teatersalene. Debatten har stilnet, samtidig som flere teatre har valgt å opprettholde produksjonen og holde forestillinger «varme», selv om de ikke er åpne for publikum. I ettertid kan man spørre seg om de burde valgt en annen strategi, eller hatt en «plan B». For å spille for tomme saler er deprimerende og kan gå på selvfølelsen løs. Men det er ikke så lett å kritisere teatrene (i de hardest rammede byene) for dårlig planlegging, all den tid det har kommet nye retningslinjer fra myndighetene ca hver fjortende dag.

Det som er sikkert, er at korona-situasjonen har gjort skuespillerne og kunstnerne enda mer bevisst om hvor viktig møtene med publikum er. Da jeg fikk slippe inn på en prøve på Det Norske Teatret i februar, på grunn

## MOT ET TEATER «POST COVID-19»

av noen intervjuer jeg skulle gjøre, sa Eirik Stubø at han håpet og trodde at teatrene ville få en skikkelig boost, den dagen det igjen var mulig å få folk inn i salen.

I artikkelen «Nya kulturpolitiska utmaningar i Europa efter krisen», som er andre del av en serie hvor Svante Aulis Löwenborg ser på kulturpolitikens konsekvenser for scenekunsten, skriver han om et nytt prosjekt innenfor EU, som har til formål å utforske «hvordan morgendagens turnerende scenekunst skal kunne møte pandemiens virkelighet» (*min oversettelse*). Under lanseringen av prosjektet *Performing Europe* i januar, henviste lederen for EUS kulturprogram, Creative Europe, Barbara Gessler, til at det er en kjent sak at distribusjonen av scenekunst over landegrensene, fungerer som drivkraft bak scenekunstens økonomi, og dessuten spiller en vital rolle for sektorens vekst og kunstneriske utvikling. Men EU-kommisjonen er også bevisst om at en forandret kontekst «krever nye svar», for at sektoren skal «fortsette å være en kilde til innovasjon, tenke utenfor boksen», og «det til et publikum som trenger å bli bredere og mindre samlet rundt urbane miljøer.»

Liknende tanker kommer IETMS Elena Polivtseva med i samme artikkel, og digitalisering er en av de viktigste verktøyene (s. 22). Også Art Council England forventer at organisasjoner som søker støtte har en digital strategi. Så det gjelder ikke bare innenfor EU, og det er heller ikke bare er snakk om direktiver som påtvinges feltet. En viktig stemme i diskusjonene om bærekraft og det grønne skiftet, er den franske koreografen Jérôme Bel, som ikke bare selv har sluttet å fly, men også oppfordrer kunstnere og festivalarrangører til å boikotte kunstdistribusjon gjennom luftfart.

I denne utgaven har vi med flere tekster og intervjuer som belyser dette problemkomplekset fra forskjellige sider. Vi har intervjuet Sven Åge Birkeland, teatersjef på BTT teatergarasjen, som representerer en av de scenene som i størst grad berøres av det skiftet som er under utvikling, fordi de i så utstrakt grad programmerer og co-produserer internasjonalt. Vi trykker også Lázaro Gabino Rodriguez' «Åpent brev til Jérôme Bel», som – på linje med debattene på Under the Radar – påpeker at gjestespill og turnévirkksomhet er helt avgjørende for at scenekunstnere utenfor Europa skal få det til å gå rundt. Vi er i samme båt, men sitter i forskjellige seter, skriver han.

Dramaturg Jens Christian Lauenstein Led ved Aalborg Teater, bidrar med et dansk perspektiv. Men når han skriver at det et helt år etter første nedstenging stadig er forbausende få teatre som benytter muligheten til å ta opp og sende sine forestillinger – på tross av at internettet gjør denne nødløsningen meget tilgjengelig, kunne han like gjerne snakket om Norge. Istedenfor å følge blant annet Schaubühnes eksempel med å legge ut opptak av eldre forestillinger, eller *live stream* forestillinger de har i repertoaret, har teatrene i Danmark for en stor del valgt å svare: «Nei, dropp det, vi venter til det blir lukket opp», skriver Led. Han fremlegger argumenter *pro et contra*, men slår fast at Aalborg Teater hører til de som er *pro* streaming. Det ville kanskje vært naturlig å følge opp med en «for eller mot strømming»-enquete, men det er ikke sikkert at det ville være en konstruktiv tilnærming til en debatt som er mer omfattende og kompleks enn hvordan de forskjellige teatrene håndterer utfordringene. Nationaltheatret står i en bygge- og omlokiseringsprosess som minst av alt gjør det naturlig å heie på digitale produksjoner som kostnadsbesparende «erstatningstilbud».

En av årsakene til at det ikke har vært så mye debatt rundt digitalisering og strømming, er at det har rast andre debatter. Blant annet om omorganiseringen av Kulturrådet, og Kulturrådets merkelige podcast-intervju med Facebookprofilen Sløseriombudsmanen. I denne utgaven publiserer vi en artikkel om *Ways of Seeing* hvor Helge Rønning og Tor Slaatta diskuterer de kunstneriske virkemidlene i produksjonen. Både i lys av teaterhistoriske og kunstsosiologiske perspektiv, og i forhold til om forestillingen lyktes i å tematisere overvåkning på en overbevisende måte.

Det er mange store og krevende debatter som pågår. Men det skal og bør ikke føre til at vi legger mindre vekt på de kunstneriske og faglige samtalene. I intervjuene med Ellen Ruge, Robert Wilson og Laurent Chétouane, gir vi plass til samtaler vi håper og tror er til inspirasjon i denne tunge tiden, samtidig som bidragene om et teater «post Covid-19» viser hvor mye som står på spill.

Therese Bjørneboe, redaktør



Tormod Carlsen:  
**Under the Radar,**  
NewYork 2021  
s. 6–10

Svante Aulis Löwenborg:  
**Nya kulturpolitiska  
utmaningar inom EU**  
s. 12–15

Therese Bjørneboe:  
**«Ja takk, begge deler!»**  
Intervju med Sven Åge Birkeland  
s. 16–19

Lázaro Gabino Rodriguez:  
**Åpent brev til Jérôme Bel**  
s. 20–23

Jens Christian Lauenstein Led:  
**To stream or not to stream**  
Kommentar  
s. 24–26

Anna Marie Nesheim:  
**Hva er det vi er redde for å  
miste med live-formatet?**  
s. 27–29

Therese Bjørneboe:  
**Lysdesigner Ellen Ruge**  
Intervju  
s. 91–97

Anders Beyer:  
**Regissør og scenograf  
Robert Wilson**  
Intervju  
s. 99–102

Runar Hodne:  
**Regissør Laurent Chétouane**  
Intervju  
s. 105–111



Foto: Tormod Lindgren

Anne Helgesen:  
**Tormod Lindgren i Theatre Corpus**  
Intervju  
s. 54–59

Elin Lindberg:  
**Figurteatersamler  
Marie Jirásková**  
Intervju, Praha  
s. 60–63



Foto: Therese Bjørneboe

Berit Einemo Frøysland:  
**Theater- und Tanz-  
performance. Zur Einführung**  
Gerald Siegmund  
s. 130–131

Willy Walder:  
**Minnetrilogien**  
Arne Lygre og Bjertnæs  
s. 132–134

Ole Petter Ribe:  
**UNGTEKST 2020**  
s. 135–138



Foto: Torger Kjøpman

Lars Elton:  
**Arne Næss og fjellets løyndom**  
Det Norske Teatret  
s. 140–141

Roland Lysell:  
**Richard II och framtiden**  
Långsjö Teater, Nacka  
s. 142–143



Foto: Oliver Fjellstad



Foto: Det norske nasjonalarkivet

Jonas Øren:  
**Ingrid Lorentzen**  
Danser og sjef på Nasjonal-  
balletten. Intervju  
s. 114–119

Venke Sortland:  
**Koreograf Helle Siljeholm**  
Intervju  
s. 120–124

Magdalene Solli:  
**Solids**, Carte Blanche  
Anmeldelse  
s. 125–127



Foto: Jonas Carlsen

Kari Veiteberg og Rolv Nøtvik  
Jakobsen: **The New Gospel,**  
av Milo Rau Anmeldelse  
s. 32–35

Helge Rønning og Tore Slaatta:  
**Teater som teater: Et gjensyn  
med Ways of Seeing** Essay  
s. 38–50

Roland Lysell:  
**Lars Norén in memoriam**  
Nekrolog  
s. 66–68

Barbro Westling:  
**En fantastisk angelägenhet**  
s. 69–73

Amélie Wendling:  
**Kraften och nåden**  
Minneord  
s. 74–76

Karl Svantesson:  
**«Håll käften då och se  
hur bra det går!»**  
s. 77–79

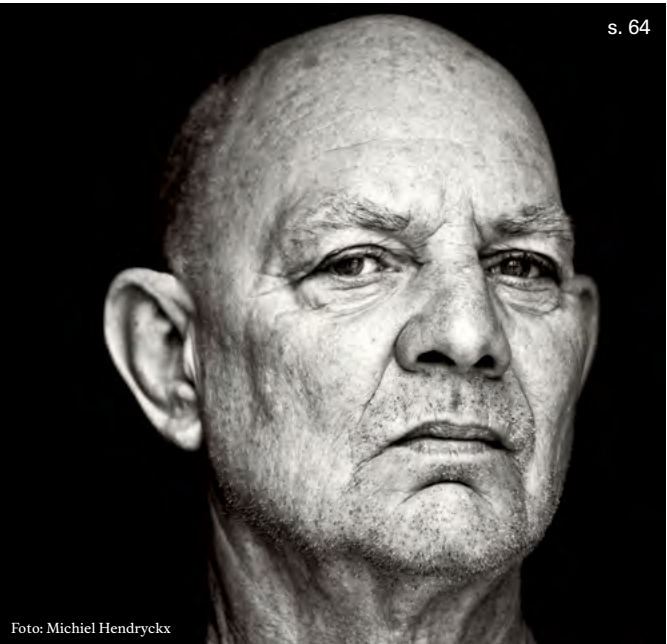


Foto: Michiel Hendryckx

Deise Faria Nunes:  
**De overlevendes scene, del II:  
Brasiliansk svart teater.**  
Kommentar  
s. 82–85

Theresa Benér:  
**Jean-Claude Carrière 1931–2021**  
Nekrolog  
s. 86–87

# POSDIVISIO

Tormod Carlsen:  
**Under the Radar 2021, NYC,**  
digital festival  
s. 6–10

Svante Aulis Löwenborg:  
**Nya kulturpolitiska**  
utmaningar inom EU  
s. 12–15

Therese Bjørneboe:  
**Ja takk, begge deler!**  
Intervju med Sven Åge Birkeland  
s. 16–19

Lázaro Gabino Rodriquez:  
**Åpent brev til Jérôme Bel**  
s. 20–23

Jens Christian Lauenstein Led:  
**«To stream or not to stream»**  
Kommentar  
s. 24–26

Anna Marie Nesheim:  
**Hva er det vi er redde for å**  
miste med live-formatet?  
s. 27–29



**Billedtekst**  
s. 4–5 *A Thousand Ways*, av Michael Silverstone og Abigail Browde. Under the radar 2021. Foto: Maria Baranova

**Under the Radar**  
Artistic director:  
Mark Russell  
PublicTheatre,  
New York City,  
10.–17 januar 2021

(Nett): At koronaviruset ikke bare har forandret *hvordan* vi kommuniserer, men også *hva* vi kommuniserer, ble tydelig på årets digitale utgave av Under the Radar. Fra 10. til 17. januar ble festivalen avholdt på nettsidene til The Public Theater i New York. Fokuset på miljøkrisen, minoritetsperspektiver og den usikre verdens- økonomien reiste spørsmål om hvor den globale scenekunsten er på vei?

**ROTLØS, RASTLØS – MEN IKKE  
LENGER GRENSELØS**

A

lle teaterkulturer har sine sesonger. I New York får «Off-off-Broadway» sette sitt preg på byen tidlig på året, med festivaler som Coil, Prototype, American Realness og The Exponential Festival – som alle feirer den frie og internasjonale scenekunsten. Blant disse skiller Under the Radar seg ut ved sitt fokus på å plukke opp nye trender. Festivalen har siden 2005 vært programmert av Mark Russell og The Public Theatre, med en målsetning om å vise det uventede og å ta pulsen på hvor samtidens scenekunst er på vei. Taylor Mac, Nature Theatre of Oklahoma og Ann Liv Young er alle kunstnere som tidlig i sin karriere fikk slippe til her.

At januar er tiden for den frie scenekunsten i New York støttes opp under ved at organisasjoner som APAP, samt ulike nasjonale nettverk- og bransjeorganisasjoner som Danse- og Teatersentrum arrangerer nettverksmøter og salgsmesser i byen i samme periode. Det har bidratt til at internasjonale programmerere ofte tar turen over for å ta pulsen på strømninger i den internasjonale scenekunsten. Men slik ble det ikke i år.

Mens de andre festivalene ikke gjennomførte i år, kastet Under the Radar seg rundt og laget en digital utgave. APAP og Danse- og Teatersentrum laget også digitale

versjoner av *Schedule-At-A-Glance* og *Norway Now*, i et forsøk på å kompensere for de tapte samtalene. At de digitale formatene ikke nødvendigvis gir gode rammer for scenekunsten skulle ikke få sette en stopper for diskusjonene, minglingen og nettverksbyggingen.

**Kaoset av samtaler**

Seminaret «A creative summit» var et slags kom-sammen-event hvor koronakrisens virkninger og tingenes tilstand satte rammen. Okkupasjonen av kongressbygningen, dagen i forveien, la en merkelig skygge over det hele, samtidig som stemningen var optimistisk og engasjert. I chatten var deltagerne først og fremst opptatt av å ønske hverandre godt nytt år og å fortelle hvor i verden de deltok fra, samt av å fortelle at de var en del av miljøet og at de savnet vennene sine. Det var hilsener fra Århus, Roma, Abu Dhabi, Singapore, Bombay, Paris, Berlin, Addis Abeba, Connecticut, Los Angeles, Bucharest, London, osv.

Russell introduserte seg som en hvit cis-mann, sa at han satt i sin stue i New York og at han foretrakk å bli omtalt med pronomenene han/hans – en prosedyre vi alle ble bedt om å følge i respekt for de som ikke

**Billedtekst**  
Mark Russel, kunstnerisk leder av Under the Radar. Skjerm bilde



kunne se oss på skjerm, og for de som ofte får bemerkninger om sitt utseende eller kontekst. «We are living in a pandemic and it’s economic and aesthetic consequences are inevitable», fremholdt Russell.

Allerede forut for pandemien var det klart at vi står midt i en miljøkrise. Det stiller eksistensielle spørsmål om hvorvidt scenekunsten er en del av løsningen eller en del av problemet. En trøst ved det digitale substituttet var at klimautslippene gikk ned. Men han antydte at vi også i fremtiden må se på scenekunsten i lys av klimatisk og sosial bærekraftighet. For sosiale bevegelser som *Black Lives Matter* har nok en gang vist oss at rasisme og ekskludering er en side ved vår kultur som vi ikke kan overse. «Our times are complex. And it is easy to win popular votes on simple, but dangerous solutions» – fremholdt han, og brukte stormingen av Capitol Hill som et eksempel på den ekstreme polariseringen av offentligheten. «What will be the role of our philanthropic ideals in these times that requires activism from all of us?» – spurte han retorisk. «It is time to heal. It is time to come together. It is time to find solutions.» Årets festival var et forsøk på å få til de gode samtalene og samholdet Under the Radar med sine filantropiske idealer alltid har kjempet for.

Fra min stue i Gamlebyen i Oslo var det litt overraskende å høre at debatten om miljøtilpasning har inntatt den amerikanske konteksten i så stor grad. I en europeisk kontekst har den ligget og murret en god stund, men jeg forventet kanskje at amerikanerne ville være mer opptatt av nasjonale perspektiver enn av globale.

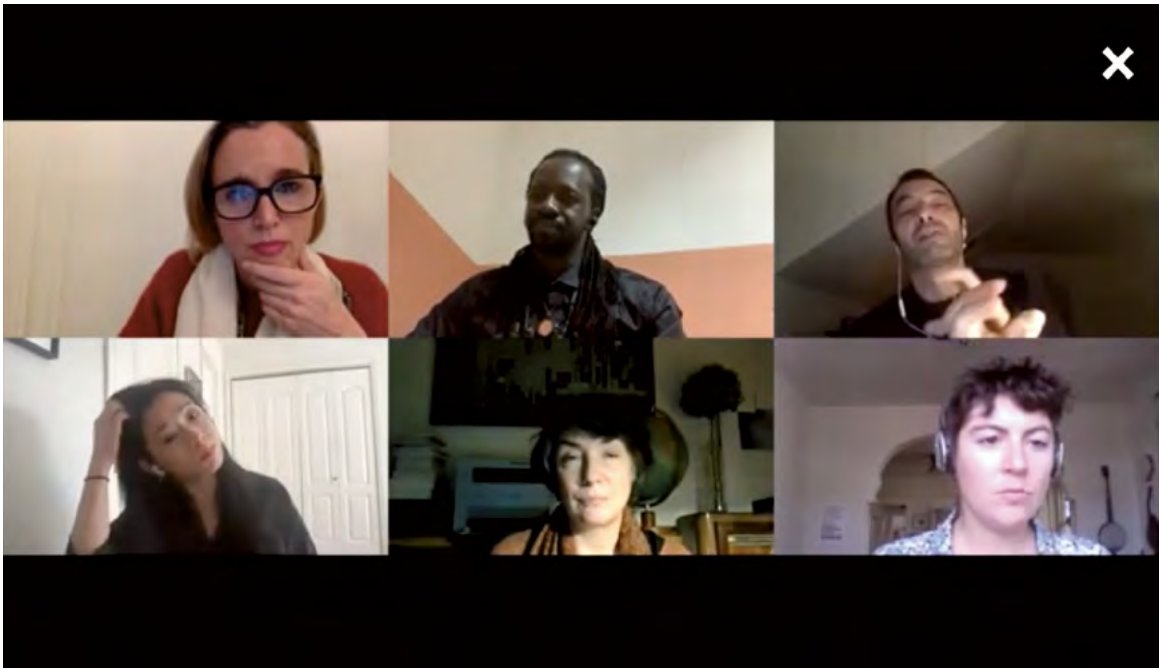
**Er turnering bærekraftig?**

Men som nyttårshilsningene illustrerte har det lokale for lengst blitt «glokalt» for den prosjektbaserte scenekunsten. De samme forestillingene vises og diskuteres på teaterfestivaler i New York, Beijing, Abu Dhabi og Berlin. Dette ble problematisert i en rekke samtaler og forestillinger.

Mange påpekte hvor lite bærekraftig den enorme turnévirkomheten er. Da Lisa Richards Toney, leder for APAP, uttrykte forhåpninger om at Biden-administrasjonen ville se verdien av at amerikanske kunstnere turnerte internasjonalt, og dermed gi fart til økonomien i kultursektoren, var det like mye skepsis som entusiasme å spore i chatten. «Why not use our experiences during these times to see that we can actually change the way we produce and show our works?» ble det spurt fra Connecticut. Men det måtte

medføre at den nye administrasjonen bygget opp støtteordninger for kunst og kultur i USA, ble det kommentert fra Los Angeles. Når USA fortsatt ikke har et eget Kulturdepartement er det lite trolig.

For mange av de amerikanske kompaniene er det gjennom turnering de tjener penger. Og da spesielt turneer i Europa, fremholdt teaterhistorikeren Marvin Carlson, og trakk frem Robert Wilson, Ann Liv Young og Nature Theatre of Oklahoma som eksempler. Om de amerikanske kompaniene skal slutte å turnere internasjonalt, har de ingen infrastruktur som kan sikre økonomien innenfor fri scenekunst, var det flere som meldte. Dessuten: Det må jo være et poeng at flest mulig får oppleve kunsten? Med en bitter undertone ble det hevdet at scenekunsten ville dø ut dersom alle flyttet på landet og laget kunst for seg selv. Det fikk andre til å steile: Var det ikke nettopp det kunstnere som Robert Wilson med sitt Watermill Center, Anne Boagart med sine kurs på Skidmore College og Marina Abramović med sitt Marina Abramović Institute allerede hadde holdt på med lenge? Samtalen kom snart til å dreie seg om hvorvidt turnévirkomhet var klimavennlig eller ei. Hvor radikale forandringer man så for seg, og om det



**Billedtekster**  
s. 8 Zoom-samtale, Under The Radar. Skjerm-bilde. Fra venstre topp: Lili Chopram (moderator), Aguibou Bougobali Sanou, Frank Piquard, Meiyin Wang, Hortense Archambault (samt hennes oversetter, Amelia Prent)  
s. 9 *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Teheran*, av britisk-iranske Javaad Alipoor. Under the Radar 2021. Foto: Peter Dibdin

å slutte å turnere i det hele tatt er mulig i en amerikansk kunstnerøkonomi.

#### Et bærekraftig mangfold

I panelsamtalen «The Day After Tomorrow – International Relations», som ble arrangert i samarbeid med den franske ambassaden, ble dette ytterligere problematisert da europeiske perspektiver ble hentet inn. Kunstnerisk leder for mc93 i Bobigny (Paris), Hortense Archambault, sa at deres satsning på lokale kunstnere var et uttrykk for sosial bærekraft. I et område med stor sosial og kulturell ulikhet kjentes det ikke bærekraftig å hente inn internasjonale kunstnere på bekostning av å løfte fram mangfoldet som allerede var der.

At en sånn tanke også hadde slått rot i en amerikansk kontekst ble tydelig da Meiyin Wang, kunstnerisk leder for det nye Perelman Performing Arts Center, som nå oppføres på Ground Zero, uttalte sine ambisjoner. Hun stemte med på hvordan produsenten fra Burkina Faso, Aguibou Bougobali Sanou, anså det som kunstens oppgave å bidra til samfunnsbyggingen. «Healing» har blitt et nytt samfunnsoppdrag for kunsten, fremholdt hun. Og med termen «production dramaturgy» viste hun hva hun mente. Måten man produserer på henger sammen

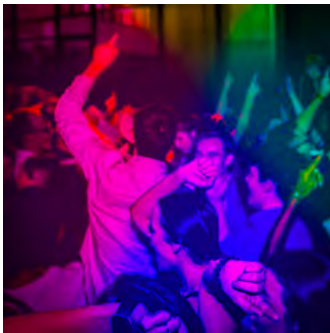
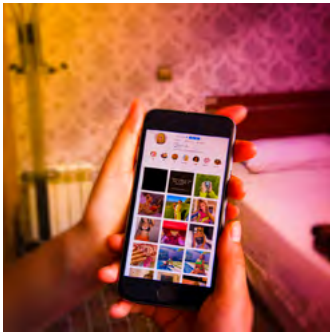
med verkets dramaturgi og kontekst. Hun var derfor ikke interessert i store internasjonale gjestespill som besøker byen i noen få dager – det er dramaturgisk kjedelig og «mainstream». Hun ville sette som krav til kunstnere at de måtte oppholde seg i New York i en lengre periode, og at de skulle jobbe med lokale krefter og kulturliv. Bare slik er en internasjonal kulturutveksling dramaturgisk relevant i dag, hevdet hun. Med tanke på at senteret er forskuttet som den nye toneangivende scenekunstinstitusjonen i New York, er dette revolusjonerende tanker som kan komme til å få stor innvirkning på scene-kunsten rolle i den globale kulturen. Men vil de store internasjonale turneene forsvinne?

Ikke alt tyder på det, skulle man tro den franske produsenten og kuratoren Frank Piquard. Han mente at usa kanskje hadde noe å lære av Europa. Når amerikanske kunstnere reiser til Europa er det sjelden de kun opptrer på en arena. Motsatt virker det ofte som om institusjoner i usa vil ha eksklusive rettigheter og urfremførelser – og ikke samarbeider om å få til større turnéer. Piquard viste også til sin egen reiseaktivitet; at hans reiser før pandemien stadig oftere hadde gått østover. I byer som Singapore, Shanghai, Soul, Mumbai og Abu Dhabi har det vokst

frem store publikumsgrupper for internasjonale gjestespill. Kulturpolitisk er det viktig for disse landene å vise at de forstår og er en del av et internasjonalt samfunn. Men for mange kunstnere er dette også utfordringen med å turnere østover, la han til. De er usikre på konteksten, og om de bare er brikker i et større politisk spill.

#### Shopping Malls in Teheran

Forestillingen *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Teheran* av britisk-iranske Javaad Alipoor både illustrerte og problematiserte den tendensen Frank Piquard fortalte om, og i mine øyne var den festivalens sterkeste produksjon. Handlingen fant sted i Teheran, en by jeg har bodd i selv som student. Med utgangspunkt i et bilde av en gul, krasjet Ferrari, som var merket *#richkids of teheran* på Instagram, ble vi fortalt historien om det unge paret Parvane og Hossein. Begge var representanter for det vi i Iran kalte «agazghade» – overklassebarna til revolusjonen og regimets beskyttere. Disse lever som «vestlige» prinser og prinsesser, med poloskjorter, dyre biler og utagerende festing og shopping. Fra de i forestillingen krasjet og døde i Hosseins gule Ferrari, hopper vi tilbake og følger deres kjærlighetsforhold fra de



møttes på det eksklusive Koroush Shopping Mall i Tajiris. Ispedd en rekke digresjoner og refleksjoner over alt fra Marie Antoinette til det antropocene og Rumis refleksjoner over tradisjonen med å stå stille når sultanen beveger seg, var det en nærmest kosmisk fabel som utspilte seg.

Forestillingen foregikk live på flere flater: Instagram og en direktesendt video med historiefortelling og en videocollage. Hoppe mellom de ulike flatene og utfordringene med å følge med irriterte meg innledningsvis; det kjentes som nett-teater på speed. Men formen hadde et poeng: for som i alle kjærlighetshistorier er det hindre. Problemet, eller hindret for disse ungdommene, er tiden. Alle historiene går så raskt at ingen narrativ reker å sette seg. De får ikke tid til å tro på noe. De drømmer om friheten i vesten, men de drømmer også om å kunne slappe av og bare være i sin egen kultur. Ingenting føles ekte; de er ikke revolusjonære som sine foreldre, men før de har rukket å kjenne på den store politiske fortellingen de er en del av, må de forholde seg til en annen historie; en ny polokolleksjon på Instagram. Impulsivt kaster de seg på et fly til Abu Dhabi, og så i en bil som krasjer på Shariati boulevard. Kroppene deres er laget for at de skal finne historien om en

kjærlighet de kan tro på – men mulighetene er for mange. Det kaster dem inn i en søken som akkumulerer med drømmene som oppstår fra bilder på Instagram: kapitalismens muligheter og det faktum at de er beskyttet av sine fedres posisjoner.

*Rich kids...* er en fortelling om forholdet mellom kjærlighet, historiefortelling og tid. «Every second we post more images on Instagram than what existed in total 150 years ago. We buy more products every week than an average man would do in a lifetime – 150 years ago.» Kontrastert med bildet av en stein som maler på en annen, fungerer forestillingen godt som en påminnelse om forholdet mellom drømmer, mediering og muligheter i en antropocen tidsalder. Om hvor kort tid det tar før en fortelling skaper handling, når man har muligheten til det, og hvor lang tid det tar før mønsteret i summen av handlinger går opp for oss – og ikke minst hvor vanskelig det er å både forstå noe og å elske noen, når tiden går altfor fort.

#### Flere episke historier

En annen historiefortelling som det er relevant å fremheve, er *Borders and Crossings* av Inua Ellams, som også ble fremført live. Det episke diktet fortalte historien om tre

migrantereise fra Eritrea til Lampedusa. Historien speilet den greske myten om Ikaros som ville flykte fra øya Kreta. På samme måte som Ikaros laget seg vinger av fjær og voks, bruker de tre migrantene i *Borders and Crossings* det de har tilgjengelig for å klare reisen. Men som vi husker fra myten om Ikaros, gjør den hjemmelagede utrustningen det farlig å fly for nære vannet. Dampen får fjærene til å klistre seg sammen. Den hjemmelagede båten får vannet til å sive inn. Flyktningene drukner – og skuespillerne tar en pause i diktframføringen. Kun jenta Senebesh overlever. Men når hun klatrer over gjerdet til flyktningeleiren på Lampedusa for å komme inn i Europa er det henne som flyr for nære solen.

Det er sterkt hvordan Ellams bruker historien om Ikaros fra den greske antikken, ofte omtalt som den vestlige sivilisasjonens vugge, til å spørre hva det er vi ikke forstår av migrantenes virkelighet? Har vi glemt vår historie? Har vi glemt våre myter? Forbindelsen til våre helter? Samtidig er det en presentasjon som med fordel kunne vært tatt opp på forhånd. For de to historiefortellerne var tydelig nervøse og uvante med den mangelen på fysisk respons og interaksjon som det digitale formatet medførte. Dermed kom



**Billedtekst**  
*Borders and Crossings,*  
 av Inua Ellams. Under the  
 Radar 2021. Foto: Caleb  
 Femi

noe av Ellams epos i skyggen av en ganske stotrende og stiv fremføring.

Fra det kunstneriske programmet, er det også verd å trekke fram hvordan Whitney White og Peter Mark Kendalls *Capsule* og de mer spontant lagede videosketsjene i *Incoming* av *Devised Theater Working Group*, oppholdt seg ved forholdet mellom tid og koronakrisen. Men de opplevdes som en noe mer navlebeskuende dveling ved erfaringene fra å leve i lockdown i New York. Det er grenser for hvor interessante refleksjoner over koronalivets eksistensielle spørsmål egentlig er.

Dette fremgikk også av samtalene. Under the Radar inviterte oss til å reflektere over hvilke konsekvenser tiden vi lever i vil ha for fremtiden til den internasjonale scenekunsten. Fraværet av koronasnakke var derfor overraskende, og fikk kanskje denne delen av programmeringen til å fremstå som litt på siden. Dramatikeren Diane Rodriquez kom med følgende refleksjon om sammenhengen mellom klimakrisen, epidemien og scenekunsten: «It seems like the situation we are living in now has been a catalyst for much larger problems we knew about, but didn't dare, care or had time to identify with.»

En fin påminnelse om dette fikk jeg da jeg jeg klokken tre på natten den siste festivaldagen fikk med meg 600 Highwaymens *A Thousand Ways (Part One): A Phone Call*. Den eneste produksjonen som ikke forgikk digitalt, men som en telefonsamtale. Ganske så trøtt ble jeg oppringt av en telefonsvarer som satte meg i kontakt med en kvinne som sa hun befant seg på en gård i Ohio. Etter å ha snakket sammen en stund og vi hadde fulgt instruksjonene kunstnerne hadde forberedt og fremført gjennom telefonsvareren, sa hun:

«It has been nice talking to you – but what is talking if not preparation for action? I am happy that it took me so long, but I realize now that I got better things to do. I have to feed my chickens.» Slik tok vi farvel – og på et vis oppsummerer det kanskje det jeg sitter igjen med etter å ha fulgt med på de digitale samtalene og forestillingene fra New York-miljøet på begynnelsen av dette året.

Årstidene i scenekunsten er ikke som de var. Ingen kuratorer eller kunstnere reiste til New York i januar i år for å sjekke pulsen – og kanskje behøver man ikke å gjøre det i framtiden. Man kan snakke og diskutere digitalt. Men at digital scenekunst kanskje er best når den tar inn i seg sin egen mediering,

slik *Rich Kids: A History of Shopping Malls in Teheran* klarte, vitnet festivalen også om. Allikevel sitter jeg igjen med en følelse av at snakkingen ikke lenger bare er en filantropisk øvelse – det er forberedelser til det vi har i vente. Det ble snakket om kriser. Og når man snakker om kriser begynner ofte noe å forandre seg – kanskje mer grunnleggende og på flere nivåer enn hva tanken og samtalen helt klarer å fange.

**Sylskarpt og underholdende  
 – nå blir suksessromanen teater!**

**URPREMIERE  
 23. APRIL**  
 Hovedscenen

# FULL SPREDNING

Av Nina Lykke. Dramatisert av Tyra Tønnessen.

Foto: Øyvind Eide

 OBOS

Regissør:  
**TYRA  
 TØNNESSEN**

Skuespillere:  
**tone mostraum, HERBERT NORDRUM, MARTE ENGBRIGTSEN, KIM HAUGEN, TROND ESPEN SEIM.**  
 Scenografi og kostymer: Leiko Fuseya. Koreografi: Kristin Hjort Inao. Lysdesign: Øyvind Wangensteen.  
 Maskør: Ida Kristine Høgbakk. Dramaturg: Olav Torbjørn Skare.

**Mot en scenkonst post Covid-19:2**  
En serie artiklar kring de konsekvenser kulturpolitiken har för scenkonsten i Europa. Första del, kring EU och Krispaketet till kulturen: Ny renässans för Europa – mot en scenkonst post Covid-19, NST 4 2020.



**Bilddetekst**  
s. 13 IETMs talesperson för policy och research, Elena Polivtseva. Foto: Privat

**R**

Under EUs kulturprogram Creative Europe har ett nytt projekt lanserats. *Perform Europas*ka utforska hur morgondagens turnerande scenkonst ska kunna möta postpandemins verklighet.

– Vi tror verkligen att detta kommer att visa på att europeisk scenkonst behöver strukturella stöd för att skapa hållbara, inkluderande och digitala sätt att framföras på, säger Elena Polivtseva i IETM.

## NYA KULTURPOLITISKA UTMANINGAR

### I EUROPA EFTER KRISEN

**Redan** före krisen var EU-kommissionen medveten om betydelsen av distribution av scenkonst över landgränser, hur det fungerar som en drivkraft bakom scenkonstens ekonomi, och den vitala roll som detta spelar för sektorns professionella växt och konstnärliga utveckling, säger Barbara Gessler, ledare för EUs kulturprogram Creative Europe, på det första plenummötet i *Perform Europe*, ett tidsbegränsat projekt som syftar till att stödja nya initiativ inom internationellt turnerande scenkonst. Hon fortsätter: – Kommissionen var också medveten om att det finns en förändrad kontext, som kräver nya svar för att lösa klimatförändringarna, öka hållbarheten och att arbeta inkluderande, för att sektorn ska kunna fortsätta vara källan till innovation, att tänka utanför boxen, att den ska främja kritiskt tänkande, och det till en publik som behöver bli bredare och mindre samlad runt urbana miljöer.

**Behov av nya strukturer**  
Lanseringen av projektet *Perform Europe* hölls på ett webinar 28 januari, där Gessler var första talare. *Perform Europe* är ett försöksprojekt, och ska pågå i 18 månader. Det är det första konkreta som kommer ut ur satsningen att bygga nya strukturer inom

kultursektorn med ökade resurser från EUs strukturfonder, sedan den nya budgeten och politiken klubbades i december. EUs Kulturprogram *Creative Europe* har fått utökat uppdrag av EU-kommissionen, med kraftigt ökade resurser, runt 80 procent mer än den tidigare budgeten. Pandemin har satt ny fart på gamla problem. Och dessa kräver lösningar – Covid-19 inspirerar till att ta nya steg.

En av talarna som hade bjudits in i plenum var den amerikanska koreografen Eleanor Bauer, internationellt verksam dansare och koreograf, numera baserad i Stockholm. Hon menade för sin del att scenkonstens praktik, i synnerhet att turnera internationellt, från och med nu har förändrats för alltid. Hon frågade sig varför man då inte ska ta sig tid att utbilda sig själv i hur man har gjort förr, för att se hur man kan omvärdera och bidra till att skapa nya lösningar för hela fältet. Det fanns två saker som framstod som viktigast för Bauer, dels att man inför ett starkare hållbarhetstänkande i internationell praxis, dels att man samtidigt kan få tillfälle att bejaka direktheten i skaparaktens nu på varje plats. Detta innebär ett helt annat sätt att presentera dans på, menade hon. Turnerandet av färdiga koncept och föreställningar som inte

«Alltför många förhastade och kortsiktiga turneer, från huvudstad till huvudstad, som alltid involverar samma mindre bubblor av konstnärer och publik, har lämnat ett anmärkningsvärt fotavtryck på miljön.»



förändras av de platser de spelas på, kanske nu tillhör det förflutna.

**Projekt med avgörande inflytande**  
Det är det internationella nätverket för scenkonst, IETM, som står bakom initiativet till projektet. Generalsekreteraren Åsa Richardsdóttir speglar ambitionerna när hon talar på mötet. Med tanke på deras medlemmar som sedan förra våren i princip inte kunnat arbeta alls, säger hon: «Detta projekt kan komma att få avgörande inflytande på hur vi kommer att samarbeta i de länder som är anslutna till Creative Europe.»

En enkät publicerades 8 februari på projektets hemsida. Alla som arbetar inom turnerande scenkonst i Europa uppmanas att delta där. Målgruppen är konstnärer, programchefer, arrangörer och producenter. Under april ska en jury på 9 personer tillsättas, som sedan väljer bland de produktioner som söker medel genom projektet. Det kommer att bli två ansökningsomgångar inom projektets ram, som sedan ska utvärderas om det kan bli en fast stödordning. Deadline för första sökombgången är i juni 2021.

Vi kontaktar IETMs talesperson för policy och research, Elena Polivtseva, som svarar på e-post.

*Vad är det mest utmärkande med denna nya stödform som ni testat ut? Är det rentav så att IETM och dess partners ser den som utgångspunkt för ett nytt sätt att ge stöd?*

– *Perform Europe* skapades under ett mycket utmanande skede för gemenskapen i internationell scenkonst. Mitt under pandemin, när dörrar till scener stängs och turneer i stort sett görs omöjliga, finns det mycket lite fokus på att föreställa sig en bättre framtid. Inte minst en framtid för rörlighet över landgränser. Idag, när internationaliseringen av konst är speciellt hotad, är det livsviktigt att vi slår våra huvuden samman, med våra drömmar och våra bekymmer, och föreställer oss mer hållbara och inkluderande sätt att arbeta med turnerande och distribution av scenkonst. Detta är ett väldigt behov och en stark ambition hos sektorn, det är därför *Perform Europe* finns där för att bana väg för ett mer strukturellt stöd. Europakommissionen har gett oss mandatet att utveckla rekommendationer på hur det nya programmet inom *Creative Europe 2021–27* ska kunna integrera en långsiktig stödordning. Dennas framtid avgörs av utfallet i den 18 månader långa testperioden, och vi tror verkligen att detta starkt kommer att visa på att europeisk

scenkonst behöver strukturella stöd för att skapa hållbara, inkluderande och digitala sätt att framföras på.

**Konstnärsekonomi och hållbarhetstänkande**  
*Är ambitionen att följa EUs policy och regelverk, som klimatomställning, digitalisering, inkludering, rättsstatlig praxis och ekonomisk hållbarhet? Eller är det först och främst ett försök att göra konstnärers ekonomiska villkor mer rimliga?*

– Först och främst har ambitionen varit att svara på sedan länge konstaterade och ökande behov inom sektorn att omvärdera nuvarande modeller för turnerande scenkonst. Det finns ökande trender inom sektorn som har signaliserat detta, att turnera scenkonst har blivit alltmer ohållbart de senaste decennierna. Det handlar om alltför många förhastade och kortsiktiga turneer, från huvudstad till huvudstad, som alltid involverar samma mindre bubblor av konstnärer och publik, vilket har lämnat ett anmärkningsvärt fotavtryck på miljön, då detta inte heller har bidragit till att bygga gränsöverskridande broar mellan konstnärsgemenskaper och medborgare.

Ett hektiskt arbete med mobilitet tötter de professionella på deras energi,

## Förändrad möteskultur

Har IETM kunnat arrangera sina planerade möten, eller är arbetet med er typ av konferenser satt på paus, har de bara skjutits upp? Baserat på vad jag vet om nätverket, är denna form av möten mellan professionella i olika delar av världen en väsentlig motor i ert arbete.

– Våra möten gick självklart inte att genomföra som planerat. Varje fysisk sammankomst måste tänkas om: den digitala lösningen har spelat och kommer fortsätta att spela en räddande roll. Digitaliseringen öppnar definitivt dörrar mot en större publik runt hela världen, av alla slag – professionella och organisationer som annars inte hade kunnat närvara vid IETMS möten detta år. Under pandemin nådde vi nya geografiska områden, som vi hoppas att vi ska kunna fortsätta med. Vår höstkonferens 2020 blev till en händelse som ägde rum på en stor mängd av platser. Det blev en hybridhändelse som kombinerade fysiska och digitala mötesformat. Vi hade över 24 lokala arrangörer på olika ställen i världen på 24 platser. Förutom den centrala i Bryssel. Vi kunde gå djupare in i den lokala situationen. Decentraliseringen av organisationens process styrkte de lokala och byggde upp en ny typ av relationer mellan IETM och dess medlemmar. Vi överväger nu att utforska detta koncept mer, för att fortsätta engagera miljöer inom scenkonst från hela världen i gemensamma diskussioner.

## Överlever endast de starka?

Röster har höjts som säger att endast starka och etablerade konstnärer, nätverk och institutioner kommer att överleva, och att det är dessa som kommer att vara del av uppbyggnaden för det nya Europa efter pandemin. Vad är IETMS syn på detta? Kommer mindre företag, aktörer och frilansare att överleva under återuppbyggnaden? Och om de får den hjälp de behöver, hur kommer detta att gå till?

–Det är svårt att förutse just nu hur situationen kommer att utvecklas för hela scenkonstens ekosystem. Situationen skiljer sig stort från land till land, alltmedan reaktionerna på Covid-19, liksom de steg som tas för att stödja kultursektorn, har varit extremt olikartade på olika håll i världen. Det är självklart att de minsta och mest fragila aktörerna inom sektorn kommer att få väldigt svårt att komma tillbaka efter krisen. Som jag redan har nämnt, så har frilansande konstnärer varit de mest utsatta och skadelidande, och många av dem omvärderar sin tillhörighet till kultursektorn just nu, eftersom de inte har något annat val. Organisationer vilar i stort sett på egna intäkter, och har också hamnat i svåra omständigheter. Offentligt stödda organisationer däremot, särskilt institutionella strukturer, har råd med att hålla dörrarna stängda och bibehålla personalen, och de har ofta möjlighet att dra nytta av nationell permitteringspolitik.

Det är likaså sant att mindre organisationer, särskilt de med en social agenda, har varit de mest rörliga de senaste månaderna, och har använt krisen som en möjlighet till att vässa sin egen relevans och att experimentera med olika konstnärliga och organisatoriska praktiker.

Elena Polivtseva avslutar med att lyfta fram IETMS samlande kraft:

– IETMS styrka ligger i den mångfald som medlemskapen skänker oss – vi representerar alla delar i den kreativa värdekedjan och sätter dem vid samma bord, och uppmuntrar till jämlika och mångfasetterade diskussioner. För närvarande, genom att försöka hjälpa medlemmarna att förbli en del av nätverket, trots de finansiella svårigheter som de upplever, har vi utvecklat några program som tillåter solidaritet mellan starkare aktörer och de organisationer som inte har råd till ett medlemskap i ett internationellt nätverk. Mångfald och inkludering är delar av IETMS DNA, och vi kommer att arbeta hårt för att se till att rösterna inom små organisationer, liksom de oberoende och enskilda professionella, kan göra sin röst hörd på olika politiska nivåer.

## Källor

[howlround.com/happenings/perform-europe](http://howlround.com/happenings/perform-europe)

## Creative Europe

*Perform Europe* är ett försöksprogram under EUs kulturprogram Creative Europe. Initiativtagare är det internationella nätverket för scenkonst, IETM i samarbete med European Festivals Association, EFA, nätverket för circus- och gatukonst, Circostrada, samt European Dancehouse Network, EDN. Det Brysselbaserade IDEA Consult bistår med utveckling. Projektet finns presenterat på [performeurope.eu](http://performeurope.eu)

## Statistisk rapport från Ernst &amp; Young

I rapporten *Rebuilding Europe – The Cultural and Creative Economy Before And After The COVID-19 Crisis* från Ernst & Young visas den kulturella och kreativa sektorn som den fjärde största i Europa när det gäller sysselsättning. Uppskattningsvis 31 procent av intäkterna har gått förlorade, sektorn är därmed mer påverkad av krisen än till exempel turistnäringen och bilindustrin. Performativ konst uppvisar 90 procents förluster under 2020. Musikfältet visar 76 procent. Kan lastas ned på [rebuilding-europe.eu](https://rebuilding-europe.eu)

## IETM-rapporter

I mars 2020 kom IETM med en rapport som hette *Performing Arts In Times Of The Pandemic: Status Quo. And The Way Forward*. Den tar upp en undersökning som organisationen gjort med hjälp av sina medlemmar. I november 2020 kom *The Moment For Change Is Now – Covid-19 Learning Points For The Performing Arts Sector And Policy Makers*. I den lades det fram 9 kritiska punkter att ta hänsyn till för att peka mot en väg framåt. Alla rapporter finns på [ietm.org](http://ietm.org)

## EENCAs rapport

Rapporten *The Status And Working Conditions Of Artists And Cultural And Creative Professionals* från European Expert Network on Culture and Audiovisual (EENCA), publicerades 27 november, och visade på det stora behovet av en analys över konstnärers och kulturarbetares situation. Finns att lasta ner på [eenca.com/index.cfm/publications](http://eenca.com/index.cfm/publications)

«Vi ser en enorm tömning på talang inom sektorn, då många professionella, mest frilansare, nu tvingas finna arbete på andra håll.»

och till syvende och sidst leder det inte heller till tillräcklig ekonomisk stabilitet för konstnärerna.

## Ojämn fördelning

–För tillfället finns det också en obalans inom det europeiska turnerandet, med tanke på en ojämlig distribution av turnémöjligheter – mellan olika delar av Europa, mellan urbana och rurala områden, mellan olika typer av organisationer. Minoritetsgrupper som funktionshämmande konstnärer, etniska minoriteter, konstnärer från ofördelaktig social bakgrund, blir ofta också uteslutna från dessa möjligheter. Därför har scenkonstsektorn, som är naturligt upptagen av angelägna samhällsfrågor, känt ett pressande behov av att uppfinna mer meningsfulla, hållbara modeller för turnerande och distribution av scenkonst. Digitalisering är en självklar pådrivare här, och pandemin har skyndat på den processen. Det drivs också av konstnärliga värderingar. Det är inte så förvånande att allt detta även passar in i det som rör problemområden och prioriteringar inom EU – som den gröna och digitala agendan, vilken vill svara upp mot de utmaningar som finns både globalt och inom enskilda europeiska länder.

Vilken är din syn på utvecklingen sedan du som utredare publicerade den första rapporten från IETM i mars 2020? Har diskussionen förändrat sig, och på vilket sätt? Har den ökande krisen blivit akut för professionella?

–Det har så klart hänt en väldigt mas-sa saker sedan vi publicerade vår första rapport, som då var ett prematurt försök att utvärdera den påverkan som pandemin gjort på scenkonstsektorn. Sektorn förlorade i Europa 90 procent av sina intäkter förra året, jämfört med 2019, vilket är 37 miljarder euro, enligt en studie från Ernst & Young. Detta är en aldrig tidigare skadad förlust under en så kort tid, och självklart en stor chock för sektorn. Krisen är inte heller på något sätt över än. Vi ser en enorm tön-ning på talang inom sektorn, då många pro-fessionella, mest frilansare, nu tvingas att finna arbete på andra håll, och detta utanför den kulturella sektorn. Beklagligtvis kommer denna trend att öka, då många organisatio-ner inte kommer att överleva pandemin och dess konsekvenser.

## Återupppfinna metoder för relevans

–Samtidigt har 2020 varit ett exceptionellt år när det gäller möjligheten att reflektera över en lång rad med brännande

frågor, fortsätter Elena Polivtseva. Konstnärligt fick man chans att återuppfinna former – att experimentera med olika former av media, att förändra maktbalansen mellan producenter och presentatörer, vilket banar väg för nya konstnärliga praktiker, och som omvärderar sådana föreställningar som «succé», «värde», och «kvalitet». Allt har inte varit så enormt stort, glittrigt och snabbt under 2020, och detta kan vara en signal på hur en mer hållbar värld inom konsten skulle kunna organiseras. Många aktörer inom sektorn har omfamnat digitalisering, och tillsammans med detta har många viktiga ämnen åter kommit upp till ytan. Det gäller privatliv och offentlighet, digitalisering, upphovsrätt, etc. Liksom att hela begreppet internationellt arbete, som har debatterats, utmanats, hyllats, omvärderats, har återinförts som något värdefullt. Vi förhåller oss positiva till att dessa tider kommer att leda till efterlängdade svar på de mest akuta ämnena inom sektorn: vad är framtiden inom internationellt arbete, hur ska man kunna fortsätta vara relevant för publiken i kristider, hur ska man kunna visa solidaritet inom uppbyggda strukturer, hur arbetar man på ett hållbart sätt, med mera, med mera.



BIT skal være de siste til *ikke* å tenke alternativt. Men vi vil også være de siste til å oppgi teatret, eller scenekunsten i tradisjonell forstand, sier teatersjef Sven Åge Birkeland, som i dette intervjuet kommenterer utfordringene «post Covid-19».

JA TAKK, BEGGE DELER!

S

**Sven Åge Birkeland** er teatersjef på B(ergen) 1(internasjonale) T(eater) teatergarasjen, Norges eldste programmerende scene for fri scenekunst. BIT startet som en festival i 1983/84, og har vært en viktig pådriver for den internasjonaliseringen som det frie scenekunstheltet har opplevd de siste tiårene. Men nettopp fordi internasjonal programmering og gjestespill er en så sentral del av virksomheten, har BIT (og deres søskenscener) vært spesielt utsatte som følge av Covid-19. Festivalen Oktoberdans var samtidig et eksempel på at de har vært raske på snuen, i forhold til å prøve ut alternative formater og former for utveksling.

Når vi kontakter Birkeland, er det fordi det «taktskiftet» som Covid-19 har påtvunget feltet, øyensynlig bare er starten på en større og strukturell omstilling. Innenfor EU tas det i hvert fall grep for å utvikle alternative, klimavennlige – og digitale – modeller for kunstproduksjon og -distribusjon. Blant annet gjennom programmet *Performing Europe*, som er initiert av IETM, en nettverksorganisasjon hvor BIT og en håndfull andre norske kompanier og produsenter er medlemmer (se mer om *Performing Europe* s. 22).

Birkeland forteller at BIT i de siste 15 årene har brukt mer tid på forskjellige

EU-prosjekt enn på IETM, og at IETM først og fremst er et viktig samlingssted for yngre produsenter og kunstnere.

– De har også hatt en politisk agenda. Men nå er den mer politisk enn noen gang, sier han og legger til at denne utviklingen skjøt fart under Anne-Cécile Sibué-Birkelands presidentskap (t.o.m. 2019/20). For de som ikke allerede var klar over det, så er sjefen på Black Box teater og Birkeland gift.

*Omstillingene mot et «grønt skifte» er altså noe feltet har drevet frem selv? Inkluderer det også stått høyt på agendaen?*

– Ja, det er den politiske vinden, det er behovet for fokus på kunstnerisk frihet, ytringsmangfold, kjønnsproblematikk, Black Lives Matter, det er oljen, og mange andre parametere som spiller inn, sier Birkeland. Og det har egentlig versert i kunst- og kulturlivet i årevis, men på grunn av blant annet Covid-19, er man nå nødt til å agere. Så det har tvunget seg frem, på godt og ondt, for å si det sånn.

**Gjestespill «fra hovedstad til hovedstad»**

I intervjuet med IETMs utreder Elena Polivtseva, her i tidsskriftet, sier hun at det arrangeres «altfor mange «forhastete og kortsiktige turneer, fra hovedstad til hovedstad, som



Billedtekst  
Sven Åge Birkeland.  
Foto: Thor Brødreskift

«Jeg kan forsvare en lang flyreise, men da må jeg ha noe å svare med i den andre enden.»

alltid involverer samme mindre bobler av kunstnere og publikum, hvilket har etterlatt seg et bemerkelsesverdig fotavtrykk, siden det heller ikke har bidratt til å bygge grenseoverskridende fellesskap mellom kunstnere og medborgere.» (journ. overs.)

*Dette er ganske sterke ord, og kan vel oppfattes som en kritikk av programmerende scener som BIT?*

– Ja, det er det. Men for å ta BIT som eksempel, så dreier det seg om alt annet enn «fra hovedstad til hovedstad». Det gjelder både geopolitikk og de mange spennende initiativene i de marginale geografiske områdene. For det er ingen tvil om at de mest spennende tingene de siste årene ofte har skjedd utenfor hovedstedene. Men alle vil jo gjerne spille i hovedstedene, så da vises det også gjestespill der mens det legges opp til turneer som inkluderer byer «utenfor allfarvei» (som Bergen).

Reisevirksomheten vår har av naturlige grunner vært liten dette året. Men man må for framtiden tenke mer på kunstnerisk verdi, på sosiale og menneskelige verdier, i tillegg til karbonavtrykk og økonomi. Det er flere parametere som spiller inn, men det som skjer har gjort oss mer bevisst på hvordan vi opererer som et internasjonalt teater.

Men, som jeg pleier å si, som en generell regel: Når en dør lukkes, så åpner det seg en ny. Det har vi lært som husløse og Covid-utsatte.

*Det er overraskende mye optimisme i feltet? Men hvordan definere de sosiale og menneskelige verdiene ved gjestespill og turneer, og hvem skal vekte dem relativt til klimaavtrykk?*

– Det må puttes i en form for kontekst. Det er klart at det er lettere å reise mellom Paris, Brussel og Berlin med tog, enn for eksempel å komme fra Milano til Bergen. Eller til Tromsø, for den saks skyld. Det er mange verdier som må veies opp mot hverandre, og så må man prioritere. Jeg kan forsvare en lang flyreise, men da må jeg ha noe å svare med i den andre enden. For livet kan ikke gå videre slik det har gjort fram til nå. Vi må bidra vi også. Og det er vi villige til å gjøre, når vi kommer ut av koronaen – hvis vi kommer ut av den. For nå har vi en langt rikere verkøykasse enn før.

**Hybridformer**

– For å ta ett eksempel, så co-producerer vi Elsa Jocson fra Manila på Filippinene sammen med Mousontur i Frankfurt og Wiener Festwochen, fortsetter Birkeland. Og i det prosjektet er det med én som reiser

fra Frankfurt og én fra Manila, mens resten er en blanding av live-opptredener der det fremføres, og online-transmisjoner fra der hvor resten av teamet er.

Så såkalte hybridformer kommer det til å bli mer og mer av. Nå gjør vi Kate McIntosh’ *Worktable*, som var på Black Box i Oslo i fjor, men som nå for første gang blir vist uten at kompaniet selv er til stede. Vi har hatt lange Zoom-møter med dem, men nå håndterer vi prosjektet på egen hånd, og det går som en kule! Vi kan kalle det et «travelling concept».

Det finnes hybride former som det kommer til å bli mer av, slik som med Jocson og Kate McIntosh’ *traveling objects*, sier Birkeland, men legger til at det fortsatt er i «live»-teatret fysikk og meningsbrytningen møtes best: Så vi vil jo helst finne en kombinasjon, slik at det går opp i en høyere enhet.

**Togturné med Jerôme Bel**

*Hva med det ikke-digitale eller ikke-hybride? Kommer de tradisjonelle gjestespillene til å forsvinne?*

– Nei, men de bør blir færre. Nå co-producerer og programmerer vi for eksempel Jérôme Bels soloforestilling *Isadora Duncan* som europeisk togturné til høsten. Den ble

**Billedtekst**  
«Traveling concept»: *Work Table*  
av Kate McIntosh. BIT 2021.  
Foto: Lillian Santos Helberg



utsatt på grunn av koronaen, men nå gjøres den i tre europeiske byer, pluss Stavanger, Oslo, Bergen og Stockholm, og det er med tog (buss og ferger). Så jeg tror ikke at det blir slutt på gjestespill. Og vi åpner høstsesongen med en forestilling av Tiago Rodrigues fra nasjonalteatret i Lisboa. Og de kan jo ikke akkurat ro til Bergen, for å si det sånn.

Bærekraftighet i all sitt mangfold er tveegget og utfordrende, fortsetter Birkeland.

*Strømninger setter også et stort klimaavtrykk?*

– Det gjør det. Så det gjelder å finne en balanse, hvor man har som mål å redusere avtrykket, men samtidig bruker hue. De to tingene henger ikke nødvendigvis sammen, dessverre.

#### Klasseforskjeller

*EU vil i stor grad sette agendaen i forhold til kultur og det grønne skiftet. Men innenfor EU er jo, som du antydte, jernbanenettet mye bedre og avstandene kortere enn i mange andre deler av verden. Samtidig som noen av de som oppfordrer til å slutte å fly, nettopp er veletablerte europeiske kunstnere?*

– Ja, og det har den meksikanske

kunstneren Lázaro Gabino Rodriguez skrevet fint om.

I teksten «Åpent brev til Jérôme Bel,» skriver Rodriguez om kampanjene som bl.a. Bel har iverksatt for å få scenekunstnere til å slutte å fly. Rodriguez skriver at selv om alle er i samme båt, så reiser vi på forskjellig klasse. Og han påpekte hvor viktige teaterfestivalene i Sør-Amerika er for at kunstnere skal kunne utvikle seg, samtidig som det ikke fins et eneste sør-amerikansk land med et godt utviklet jernbanenett (les hele teksten på s. 30)

Det er både en fin og poetisk tekst, og politisk *to the point*, sier Birkeland. Men jeg tror at vi kan senke fotavtrykket ganske radikalt uten å miste for mange turneer, og samtidig opptre solidarisk med verden rundt oss.

*Hvor store uenighet er det om disse spørsmålene, etter ditt inntrykk?*

– Det er ikke så stor uenighet. Folk er oppmerksomme på de utfordringene vi har.

*Du nevnte at du satt i APAP-møte hele dagen, herforleden. Var disse spørsmålene oppe der?*

– Det dreide seg om det 4-årige prosjektet «Feminist futures», som har en tematisk ramme som gir mulighet til å se på ting med friske øyne. Og, ikke minst, det kommer

til å reise en del interessante spørsmål, sier Birkeland og fortsetter:

Den største kampen for fremtiden vil være den økende forskjellen mellom fattig og rik. Økende forskjeller representerer samtidig en fare for voksende populisme, klimafornekting inkludert. Under en av festivalene i Bergen for noen år siden, satte vi borgerlønn på agendaen. Det var jo på mange måter både en gammel kampsak og et fremtidsblikk, for å si det sånn. Så jeg tror det er viktig å huske at vi alle har et ansvar. Og at vi er villige til å kjempe.

Jeg tror unge kunstnere innser at selv om de har aldri så lyst til å spille på de store festivalene og scenene, inkludert BIT (i all beskjedenhet), så gjør de det ikke hvis det går på bekostning av samvittigheten og æren, for å si det sånn. Det tror jeg er utrolig viktig å ha med seg. Vi er nødt til å finne måter vi løser dette på, sammen. Så det er ikke bare snakk om festivaler, det handler om hele feltet, de store institusjonene inkludert, at man må se med nye øyne på hvordan man gjør ting.

*Men det grønne skiftet, spesielt i forhold til EU-programmene med sine krav til digitalisering m.m. innebærer at det legges politiske*

**Billedtekst**  
«Traveling concept»: *Work Table*  
av Kate McIntosh. BIT 2021.  
Foto: Lillian Santos Helberg



«Vi må bidra vi også. Og det er vi villige til. For nå har vi en langt rikere verktøykasse enn før.»

*føringer? Mindre av det vi kaller Armlengdes avstand-prinsippet i Norge?*

– Det håper jeg ikke, og kun vi kan «fighte» den saken gjennom vår kunst.

*IETM snakker om dagens turnévirkosomhet som noe som skjer innenfor «bobla», men er ikke hybridformer av den typen du nevner nettopp såkalt «innenfor bobla», som en slags laboratorieeksperimenter for kunstnerne selv?*

– Jeg tror vi må prøve å finne balansen, mellom hybride former, rene gjestespill, transmisjoner og hva det måtte være. Og så er det én ting til: Jeg har i mange år sagt at vi like mye er et humanistisk prosjekt som et kunstprosjekt. Og jeg tror det er viktigere enn noen gang å huske på at resultatene ikke kommer av seg sjøl, men gjennom dialog.

#### It's in the economy, stupid!

*Man kan ikke utvikle hybride former på høyt nivå uten å ha solid erfaring med live-teater, vel? Og da er det jo spørsmål om hvordan yngre scenekunstnere skal få del i den erfaringen og kontinuiteten?*

– Ja, og da kommer man til spørsmålet om tilgang til ressurser. Og da er man tilbake til: skal vi bli flinkere til å dele? Skal noen ha 200 millioner statlige kroner i året,

og andre en halv million? Kan vi bli flinkere til å utnytte hverandres kompetanse? Og kan institusjonene i Norge se at det vi drev med av video-arbeid for 15 år siden, det driver de og gjør akkurat nå? Og så videre. Det er ganske morsomt å se hvordan ressursene styrer aktiviteten. Det er mange parameter som henger litt i løse lufta, sier Birkeland og trekker fram flere eksempler på hvordan det frie scenekunstfeltet har utviklet former institusjonene har fanget opp mye senere.

*Det kan også være en fare for at politikere tenker på digitale løsninger som en billigere og mer kostnadseffektiv form for teater?*

– Ja, men det er kanskje ikke noe billigere når det kommer til bærekraft, for strømning har jo et stort klimaavtrykk. Og det er i alle fall ikke billigere når det kommer til humane ressurser, til møtet mellom mennesker. Og i forhold til det økonomiske: Det er kun de med masse muskler som kan hyre inn riktig kompetanse for transmisjon. Det er pisse dyrt.

Vi skal ikke gi opp teatret ennå, for å si det sånn. Langt derifra. Men resultatet kan jo bli mer kortreist teater, at man har en større andel lokale produksjoner, isteden for at de blir henta fra annetsteds hen hele tiden. Og så må man ha noen hjørnesteiner som hand-

ler om den gode gamle turneringen også. Det er litt Ole Brum-politikk, fastslår Sven Åge Birkeland, men dette bildet er ikke svart-hvitt, for det finnes noe godt midt imellom. Vi har ikke funnet balansen, men det er *in the making*, for å si det sånn.

*En fare ved strømning, er at de med store muskler kan bli enda mer dominerende. Så, samtidig med at det post Covid-19 kan skje en oppblomstring av lokalt og kortreist teater, så kan strømningen forsterke noen av de store institusjonsteatrenes konkurransefortrinn? Ta Schaubühne, The National etc.?*

– Det er en relativt ubetydelig fare, og jeg vil heller kalle det en utfordring. Vi i det såkalte frie feltet er nemlig absolutt best på innovasjon! Når det gjelder kunstnerisk verdi, så er det ingen tvil om at teatret trives best når vi er i samme rom, med folk og med publikum i salen. Og at det kun skjer akkurat der og da. Det er der hoveddelen av den kunstneriske verdien ligger. Men så er vi påtvunget en situasjon som Covid-19 bare har akselerert. Den handler om at vi må tenke alternativt. Vi skal være de siste til ikke å tenke alternativt. Men vi vil også være de siste til å oppgi teatret, eller scenekunsten i tradisjonell forstand. Vi trenger det fysiske møtet.

**Jérôme Bels flyskam-kampanje:**  
Jérôme Bel (f. 1965) er en av samtidens mest anerkjente koreografer. Han er særlig kjent for verk som *The Show Must Go On*, og såkalt «non-dance». Bel har av hensyn til klima sluttet å fly, og har erklært at han vil boikotte kunstnere som flyr eller som unnlater å kjempe mot klimaendringene, og oppfordret festivaler til å gjøre det samme – «how can you trust a choreographer or a company who contributes to global waring?» (se bl.a.: <https://news.yahoo.com/dance-star-boycotts-planes-hits-artistic-jet-set-191506125.html>.) I sin nye produksjon *Isadora Duncan* har han arbeidet med en danser i NewYork på Skype. En versjon av verket vil turnere med tog i Europa, en annen i USA. En annen scene-kunstner som har sluttet å fly, er den britiske regissøren Katie Mitchell. Begge er for tiden med i et prosjekt med arbeidstittelen «No Travel» vedThéâtre de Vidy-Lasanne, hvor hensikten er å utvikle måter å «krysse landegrenser» uten å reise. (Se: <https://www.europeantheatre.eu/news/our-experiments-a-radical-international-collaboration.>) *Red.*

Oversatt fra engelsk av:  
Johanne Elster Hanson  
Teksten er opprinnelig skrevet på spansk.

## ÅPENT BREV TIL JÉRÔME BEL

Billedtekst  
s. 22 Foto: Lázaro Gabino Rodríguez

**Lázaro Gabino Rodríguez** (f. i México City i 1983) har en mastergrad i teater fra Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK). I sitt arbeid utforsker Lázaro ideer om fiksjonen og hva som er sant og usant. Prosjektene hans er ofte basert på personlige minner og deres forhold til fiksjonen, og tar form av teaterstykker, tekster, filmer og radio-produksjoner. I 2003 var han med på å grunnlegge kunstnerkollektivet *Lagartijas tiradas al sol* sammen med Luisa Pardo, og han har siden hatt hovedansvaret for gruppens kunstneriske og pedagogiske prosess. Arbeidene deres er vist over hele México og internasjonalt ved blant annet Festwochen i Wien, Schaubühne i Berlin, Paris Autumn Festival, The Kunsten-festivaldesarts i Brüssel, Santiago a Mil International Theatre Festival og Theater Spektall Zurich.



av fuglene var det eneste som bragte ham tilbake til sitt gamle jeg, og at dette var den gangen i året de fremdeles kunne oppleve noe sammen.

Hvordan overbeviser du noen om at personlig interesse ikke alltid kan prioriteres over fellesskapets beste?

### I begynnelsen var ordet

Når jeg for over ett år siden hørte om din kampanje mot flyreiser i scenekunstsektoren, husket jeg denne historien. Jeg følte meg delaktig i diskusjonen og syntes innsatsen for å løfte frem dette temaet var beundringsverdig.

### Mens tiden gikk

Ideene dine fortsatte å spinne rundt i hodet mitt, men ikke på noen fredelig måte. Jeg følte meg ukomfortabel med dem. Jeg skriblet ned noen notater i dagboken min, og glemte dem. I løpet av de neste månedene gjorde Facebooks algoritmer at jeg fra tid til annen så en av postene dine, og synet av disse gjorde at tanken på kampanjen din kom tilbake, helt til en venn av meg en dag

«Du er en av de tydeligste stemmene i dagens internasjonale miljø, og du er blant de 1 % mest privilegerte menneskene i kunstverden. Du kommer i tillegg fra et land med ett av de største kulturbudsjettene i verden.»

spurte meg hva jeg mente om saken. Jeg bestemte meg da for å organisere tankene mine og dele dem med deg.

### Lost in translation

Denne teksten er derfor en reaksjon på de ideene du har delt i sosiale medier og i artikler og intervjuer jeg har greid å lete frem. Mesteparten av tiden har denne informasjonen vært tilgjengelig på engelsk, men noen ganger har jeg oversatt deg fra fransk til spansk ved hjelp av Google Translate, så selv om jeg forstår hovedargumentene dine, kan det være at jeg har oversett nyanser, detaljer og fargevalører.

### Min egen private oversikt

Det du foreslår fortjener å bli diskutert grundig, og for å kunne gjøre det må vi ta inn over oss den kompleksiteten dette innebærer. Det ser ut til at det som begynte som en personlig avgjørelse - å nekte å bruke fly når du arbeider - utviklet seg til å bli en mer generell og ambisiøs oppfordring til hele scenekunstheltet, noe sånt som at «scenekunstheltet er nødt til å drastisk endre sine vaner for å redu-

sere sitt karbonavtrykk. Vi må slutte å reise med fly og se på andre måter å utveksle scenekunst på.»

### Trump versus Thunberg

Først virket forslaget ditt uklanderlig. Hvilken forkrøplet sjel nekter å erkjenne at planeten vår, hjemmet vårt, er i stor fare og at vi må handle nå? Hva slags person ville ut ifra egeninteresse motsatt seg å redde planeten vår? Hvem ønsker å være en Donald Trump som går mot en Greta Thunberg?

+

### Asymmetri

Ingen tiltak blir utarbeidet i et vakuum. Tiltak settes inn av bestemte mennesker i bestemte situasjoner. Når du ber scenekunstheltet om å fortsette sitt arbeid på en spesiell måte, er det klart at dette vil påvirke ulike mennesker på ulike måter, og at effekten av dette blir asymmetrisk.

### 1%

Du er en av de tydeligste stemmene i dagens internasjonale miljø, og du er

blant de 1% mest privilegerte menneskene i kunstverdenen. Du kommer i tillegg fra et land med ett av de største kulturbudsjettene i verden.

### Motsatt av Occupy Wall Street

Jeg leser i et av intervjuene dine at du bestemte deg for å slutte å reise, men fikk assistentene dine flyttet fra Lima til Hong Kong. På et eller annet tidspunkt begynte du å føle at denne strategien var hyklersk, så du bestemte deg for å ikke reise med fly i arbeidet ditt overhodet. Jeg tror du tok denne avgjørelsen fordi du er konsekvent, og at du tok den på grunn av en reell bekymring. Selv om jeg deler denne bekymringen kan jeg ikke la være å lure på: Hvordan kan et stort flertall (av mennesker, grupper og foreninger) med forskjellige arbeidsvilkår gå god for dette omveltende forslaget?

### Viktig å huske på

Jeg mener ikke å redusere forslagene og argumentene dine til å handle om din nasjonalitet eller din posisjon innenfor feltet. Likevel tror jeg det er viktig å situere disse, og påpeke at ikke noe forslag kan løsrives fra posisjonen det ytres fra.

Jeg vil be deg om det samme når du leser dette brevet - at du husker hvor det kommer fra, uten at det blir redusert til å handle om dets opprinnelse.

### Er vi alle like ansvarlige?

Et av problemene vi støter på i kampen mot klimakrisen er at vi alle er i samme båt, men sitter i forskjellige seter.

Majakovskij sa en gang om hans reise til Amerika at de på første klasse kaster opp hvor de vil, de på andre klasse kaster opp på tredje klasse, mens de på tredje klasser kaster opp på seg selv.

+

### Ukjent

Selv om jeg kjenner til ditt kunstnerskap, er din personlige historie som aktivist ukjent for meg. Jeg har spurt litt rundt, og ingen ser ut til å vite noe (korriger meg hvis jeg tar feil). På grunn av mitt utgangspunkt og veivalg er jeg kjent med den overveldende oppgløddheten man opplever når man finner en sak som er større enn en selv, og hvordan man kan ende opp med å utelukkende se verden gjennom denne ene linsen. Da er det også viktig å huske på at mange andre og like berettigede saker sameksisterer med din.

### En utsikt fra broen

Siden du forsøker å utarbeide en modell



© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

© Teaterpost COVID-19 | Ápent brev til Jérôme Bel

land med en godt utbygd jernbane, og avstandene er så store at det kan ta dager å reise fra en by til en annen innenfor ett enkelt land. Å reise til et annet land kan ta uker. Ditt forslag høres bra ut innenfor Europa, men hvis din standard skulle gjelde overalt ville mange blitt dømt til utelukkende å jobbe lokalt.

#### Teatrets pedagogikk

Performativ kunst har i tillegg den pedagogiske utfordringen at det bare kan oppleves direkte. Når filmstudenter hører en professor si noe i klasserommet, kan de alltid gå tilbake og sammenlikne disse tankene med en Ackerman, en Kiarostami eller en hvilken som helst film for den saks skyld. Dette er ikke tilfellet med performativ kunst. Studenter må «tro på» det professorene hevder, i mangel på muligheten for faktisk verifisering. Når man bor lang unna kunstmetropolene er det vanskeligere å slutte å tro.

#### Festivaler og kunstnere

Det er klart at performativ kunst har en massiv innvirkning på de kunstnerne som vokser opp som tilskuere. Forslaget om å kutte ut flyreiser betyr at mange tusen kunstnere mister muligheten til å se forskjellige typer arbeidere. Teaterfestivaler i Latin-Amerika er en utrolig viktig inngang til andre måter å tenke opptreden på.

#### Kan ikke noen være så snill å tenke på publikum!

Hvem får noe ut av et utenlandsk kompanis opptreden?

Hvis vi sier at performativ kunst har en verdi for de som opplever den, så kan vi ikke utelate publikum fra diskusjonen, ei heller den innvirkningen de endringene du foreslår ville hatt på dem. Jeg er overbevist om at performativ kunst har en verdi for de som opplever den, at det gjør livet vårt bedre, at det gir oss vilje til å leve.

#### Vi må snakke om Kevin

Når vi snakker om klimakrisen kan det virke som om alle andre arenaer i livet burde gis opp, og at målet helliger midlet. Men det burde ikke være slik, i alle fall ikke alltid. Om vi legger den berettigede (og akutte) bekymringen om å gjøre scenekunstheltet så grønt som mulig til side, ville det ikke skadet å tenke over hvorvidt vi kanskje kunne komme til å sette pris på noe annet.

+

#### Frie Leysen

I en Facebook-post sier du adjø til Frie,

takker henne for hennes verdifulle ettermåle og for å ha vært pådriver for et system som du konkluderer med at ikke lenger er bærekraftig og som må endres.

Det er ingen tvil om at hun var med på å organisere forskjellige internasjonale festivaler (noe som betyr tonnevis med flygninger) for å kunne støtte kunstnere fra forskjellige breddegrader og invitere dem inn i en internasjonal sirkel av scenekunstnere. Mobilitet i seg selv var ikke målet, men heller konsekvensen av hennes vilje til å involvere andre stemmer. Så når vi snakker om en bestemt modell bør vi være forsiktige med å uttale oss om hvilke deler som må re-designes.

#### Tilhører europeiske festivaler europeerne?

Ja og nei

#### Det kan virke som om...

Uten et større overordnet program vil ditt forslag bety en enda større konsentrasjon av ressurser og kulturell kapital i verdens rikeste byer. Det vil true den mangeårige innsatsen som er blitt lagt ned i desentralisering og mangfoldiggjøring. Det vil bety at Europa, i enda større grad enn i dag, blir en øy det er umulig å få tilgang til, en øy som knapt lytter til hva som foregår utenfor egne grenser.

#### Misforstå meg rett

Jeg prøver ikke å si at den nåværende modellen skal bestå, eller at den ikke skal endres på. Ikke i det hele tatt. Jeg er like overbevist som deg om at vi må gjøre mange forskjellige endringer i måten vi produserer og presenterer scenekunst. Men det finnes mange typer endringer der ute, og hvis den du foreslår skal forsøke å etablere en etisk standard, så bør den ta med i beregningen de mange forskjellige virkelighetene vi lever i, og hvor oppnåelig din modell er innenfor disse virkelighetene.

+

**Vær realistisk: Forlang det umulige**  
Å komme med en «radikal» uttalelse for å gjøre inntrykk er en gyldig strategi, men et sterkt utsagn må ikke få oss til å glemme den foreslåtte endringens materielle karakter.

#### Symboler er viktige

Jeg mener det ville være et feilsteg å overse det symbolske ved den endringen du foreslår: Selv om den performative scenekunsten slutter å fly, vil problemet bestå. Din uttalelse er med andre ord et viktig politisk utspill,

ikke en handlingsplan for hvordan problemet kan løses.

#### Ingen forvirring

Jeg sier ikke at bare fordi problemet ikke kan løses av vår sektor alene så skal vi ikke gjøre noe, ei heller ønsker jeg å bagatellisere problemet eller viktigheten av det som blir foreslått - jeg prøver bare å sette de ulike omfangene og konsekvensene i perspektiv.

#### Vokt deg for hunden

Dette gjelder også den evig hjemskosten de trusselen det er å tro at forandring skjer i oss selv og at det viktigste er at alle bidrar med sitt.

I motsetning til den gamle damen som matet fuglene, der problemet kunne vært løst hvis hun bare sluttet å sette sine egne interesser foran alle andres, så er ikke noe av det du foreslår enkelt.

+

#### Hva ting er og deres konsekvenser

Ting er ikke bare det de er - de er også de konsekvensene disse får. Ofte skjuler tiltak utilsiktede konsekvenser bak en dydig fasade. Konsumet av rødt kjøtt er et stort økologisk problem. De siste årene har mange europeere sluttet å spise kjøtt som følge av en etisk avgjørelse knyttet til miljøet. Dette har gjort at forespørselen etter andre produkter som for eksempel quinoa har økt eksponentielt. Europeeres storforbruk av quinoa (som stort sett dyrkes i Bolivia og Peru) har fått dyptgripende konsekvenser for landet og samfunnene som produserer dette, både gode og dårlige. Poenget er at noe som ser ut på en bestemt måte fra ett perspektiv, ser helt annerledes ut fra et annet.

#### Litt opplagt

Det jeg forteller deg nå er litt opplagt og det vet du. Jeg prøver bare å understreke hvor viktig det er å se på sammenhengen mellom ulike krefter i alle konflikter der man foreslår handling. For når vi ikke gjør det, vil det alltid være «de andre» som betaler den høyeste prisen. «Slutt å reise med fly» er, i bunn og grunn, det samme som å si at alle burde bli der de befinner seg når du befinner deg like ved et vannhull.

#### Tilgi meg min ærlighet

For å være ærlig så synes jeg det blir for enkelt når de som spise mest kjøtt, som levde fra fest til fest, som vi så slikke seg på fingrene i år etter

år, nå skal komme og fortelle oss at vi alle burde slutte å spise kjøtt på likt grunnlag.

#### Som min venn Juan oppsummerer det

Når alt er sagt og gjort så er det å løse et økologisk problem uten å ta sosial ulikhet med i betraktningen bare en måte å forsterke koloniale strukturer.

#### Pandemi

Den pågående pandemien har allerede gitt oss en situasjon der luftfarten var midlertidig begrenset. Samtidig har ulikhetene i verden økt. Krisen har på en brutal måte vist at ikke alle liv ser ut til å ha samme verdi.

Vi vet i dag at 16% av verdens innbyggere har hamstret 60% av alle vaksinene, og det er det samme med alt annet.

#### For å oppsummere

Ved å forsøke å løse et problem kan vi utilsiktet komme til å forårsake et annet, og dermed gjøre den asymmetriske fordelingen av ressurser og tilgang på kultur enda skjevere. Disse problemene er ikke likeverdige, men selv om din innflytelse i ett felt er symbolsk, er den svært reell i et annet.

+

#### Stengetid

Ditt likefremme forslag har satt problemet på dagsorden på en veldig fruktbar måte. Kanskje tar jeg feil, og kanskje forhindrer min geografiske og kunstneriske posisjon meg fra å ta visse ting inn over meg. Kanskje er det mine behov som får meg til å se på situasjonen som relativt når jeg egentlig ikke burde det. Kanskje burde man noen ganger handle før man tenker. Kanskje ser jeg ikke hele bildet. Kanskje er det en pris å betale, og kanskje må noen betale den prisen. Kanskje har du rett i at festivaler bare burde invitere kunstnere som ikke flyr. Kanskje har jeg uforvarende blitt til den gamle damen som matet fuglene... kanskje.

Eller kanskje ikke.

Lázaro Gabino Rodríguez

(Med-regissør i *Lagartijas tiradas al sol*)



Jens Christian Lauenstein Led er chef-dramaturg på Aalborg Teater siden 2009. han har arbejdet med Hans Henriksen, Runar Hodne, Christian Lollike og mange andre. Leder af Aalborg Teaters borgerscene.

(Ålborg): Et helt år efter første nedlukning er der stadig forbavsende få teatre, der anvender den mulighed at optage og sende deres forestillinger – på trods af at internettet gør netop den nødløsning meget tilgængelig. Argumenterne for og imod fortæller måske også noget om forskellige teateropfattelser, skriver dramaturg Jens Christian Lauenstein Led ved Aalborg Teater.

## TO STREAM OR NOT TO STREAM

Siden pandemien rullede ind og lagde os alle ned for et års tid siden, har alle teatre i hele Europa formentlig i flere omgange haft nogle samtaler på højeste sted om fænomener som streaming. Skulle vi tage og gå på nettet? Skulle vi lave noget til youtube? Har vi noget gammelt, vi kan lægge ud, ligesom de allerede i foråret 2020 gjorde på Schaubühne? Eller skal vi nu ligefrem til at live streame de forestillinger, som vi laver, og som vi ikke har udsigt til at få vist for publikum foreløbigt? Teatrene i Danmark har i stort tal svaret «Nej, drop det, vi venter til der bliver lukket op.» Nu et helt år efter første nedlukning er der stadig forbavsende få teatre, der anvender den mulighed at optage og sende deres forestillinger – på trods af at internettet gør netop den nødløsning meget tilgængelig. Argumenterne for og imod fortæller måske også noget om forskellige teateropfattelser. På Aalborg Teater, hvor jeg arbejder, er vi *pro* streaming. Vi streamer løs, alt det vi nu kan, så jeg er alt andet end upartisk. Men diskussionen er ret interessant, synes jeg.

### Argument *contra* streaming

Lad os begynde med *contra*. Den centrale anke mod streaming af teater er, at det ikke er det samme. Teaterkunstens akustiske,

analoge, multidimensionelle og multimediale her og nu live karakter kan aldrig finde plads på en lille, kunstig 2D skærm. At tro det er dumt. Og måske er det endda farligt. Måske vil streaming udkonkurrere og ødelægge teatret, netop fordi man ad den vej så lynhurtigt kan nå ud til mange tusinde tilskuere, som så tror, de har oplevet teater, hvad de naturligvis slet ikke har. I hvert fald var dagbladet Politikens anmelder bange for fremtiden, da han kvitterede Aalborg Teaters live streaming af premieren på opsætningen af Herman Bangs *Tine* med overskriften «Streaming bliver teatrets endeligt» (02.02.2021). Alligevel utroligt, hvis der ikke skal mere til at gøre det af med en kunstart med godt 2500 år på banen.

Et andet argument mod streaming er, at filmet teater aldrig vil kunne konkurrere med de ægte, professionelle skærmedier film, tv og avancerede computerspil. Og hvis vi begiver os ind i den sport, bliver det bare pinligt for alle parter, fordi teatret selvfølgelig er den sikre taber. Konklusionen for *contra* er derfor klar: Vi har intet andet valg end at holde lukkede døre og vente til pandemien klinger af, så vi igen kan gøre, som vi altid har gjort. Denne venten er ganske vist absurd og yderst smertelig. Senest har Jokum Rhode i



en kronik i Politiken (13.03.2021) beskrevet dramatikerens kvaler med at skrive noget, der nok bliver produceret, men aldrig spillet, ved at sammenligne det med den tænkte situation, at alle forfattere var tvunget til at brænde hele oplaget af hver eneste nyudgivelse. Heller ikke han ser nogen slags udveje af denne absurde situation, hvor teatrene er «nødt til at spille forestillingen, for at det producerende teater kan opnå hjælpepakker», som han skriver.

Ja, grumt er det, når vi ikke må have publikum, det nægter ingen. Heller ikke de teatre, der prøver at nå deres publikum med de midler, der nu er. Og er man *pro* streaming, så kan man også kun være det ud fra et pragmatisk perspektiv. Ingen tror, skærmen kan rumme hele værket. Lige så lidt som noget lydanlæg kan gøre det ud for det sus det er, at oplevet et symfoniorkester live. Eller en kunstbog kan gøre det ud for den konfrontation det er at stå overfor et maleri. Selvfølgelig er rigtigt teater bedre. Og det er modtagerne, publikum, også helt klar over. En tilbagevendende kommentar på Facebook og i andre some i kølvandet på vores første streaming var af typen: «1000 tak, hvor var det dejligt, men hvor jeg dog også glæder mig til at se den og andre forestillinger på tea-

tret.» Og netop publikum, hensynet til den offentlighed, som i sidste instans leverer og godkender alle hjælpepakkerne, er det, der står centralt, når man er *pro* streaming. Ja, det er en nødløsning, men så lad os dog i det mindste undersøge, afprøve, udvikle den, i stedet for blot at sidde på vore hænder og græde.

### Potentielle sidegevinster ved streaming

Ud over hovedargumentet har streaming også en række potentielle sidegevinster. Også hinsides en pandemi som denne, vil der være potentielle tilskuere, der ikke kan komme ind på et givet teater og se en given forestilling af forskellige grunde. Nogen er for gamle, nogen bor for langt væk, nogen har social angst, nogen er invalide, nogen har ikke råd. Der er ganske mange grupper, der virkelig gerne vil opleve teater – på en eller anden måde – men som ikke kan. Her kan streaming af forestillinger – live eller præoptaget – være et meget attraktivt alternativ. Og det kan det også branche-internt. Kun de færreste af os har tid og ressourcer til at rejse landet eller kontinentet rundt og se alle de store, vigtige forestillinger. Men netop i det forgange år, har man paradoksalt nok haft lettere ved at få set forestillinger fra langt

væk, end nogensinde før. Hvis streaming og det at lave mindst en højkvalitets-optagelse af enhver ny forestilling bliver en varig vane, så åbner det for en helt anden bredde og dybde i det internationale udsyn. Både den professionelle og hobby-eksperten vil få helt nye chancer her.

Endelig er der den mulighed, at de mange forskellige eksperimenter med interaktive elementer og scenekunst lavet decideret til og for det digitale medie kan skabe nye formater og greb, der kan blive til nye former eller varige elementer at spille på for scenekunsten. Der eksperimenteres ret omfattende rundt omkring med at undersøge, hvordan de digitale muligheder for interaktion kan udnyttes til at blive et alternativ til den klassiske dialog mellem scene og sal. Hvem ved, hvad der kommer ud af det – måske findes der nye varianter, der kan blive faste greb i arsenalet af æstetiske strategier for scenekunsten. Det skal vi da finde ud af.

### Aalborg Teater er *pro*

På Aalborg Teater er vi som sagt i høj grad *pro*. Indtil nu har vi live streamet tre premierer på tre forskellige forestillinger, nemlig *Tine* af Herman Bang, *De skønne dage* i *Aranjuez* af Peter Handke og senest *The*

Billedtekst  
s. 25 *Tine* af Herman Bang, i regi af Runar Hodne. Aalborg Teater 2021. Foto: Emilia Therese

## «Streaming bliver teatrets endeligt»

Politiken anmelder *Tine*, 2. februar

*Robot Project*, som var en coproduktion med gruppen De Flyvende Grise. Derudover har vi på teatret indrettet et studie, hvor vi mere eksperimentelt undersøger mediet – i første omgang i form af den interaktive fortælling «Jeg har skudt mig selv for sidste gang», hvor husdramatiker Julie Maj Jacobsen lader en række karakterer fra teatrets seneste forestillinger (bl.a. *Hedda Gabler* og *Tine*) mødes og overveje mulighederne for at nægte at være den, som forfatteren har skrevet. Her tilbyder vi løbende tilskuerne nogle for handlingen afgørende valg, ligesom vi efterfølgende fører dialog med publikum og tager deres indspil med i den videre handling.

Det spiller en ofte meget overset rolle for vores muligheder for at kaste os ud i dette digitale eventyr, at vi på Aalborg Teater ikke spiller vore forestillinger i det for Skandinavien så udbredte *en suite* system. Vi begyndte for år tilbage at lægge om til repertoire efter kontinentaleuropæisk forbillede. Og selv om omlægningen langt fra er i mål endnu, så har den alligevel betydet, at vi faktisk har en del forestillinger på lager. Vi brænder dem *ikke* af, sådan som Rhode med rette oplever. Vi gemmer dem, og det har vi gjort et stykke tid. Derfor kan vi også nu streame en forestilling som *Cyrano* i den russiske instruktør Yuri

Butusovs iscenesættelse, selvom forestillingen er fra 2018. Derudover har omlægningen til repertoire også bevirket, at vi har måttet arbejde med en helt anden fleksibilitet, hvilket i høj grad også letter arbejdet med at streame forestillinger nu.

### Hvorfor så uenige?

Men hvorfor er vi så uenige om det her, som det lader til, at vi er i dansk kontekst. Uden at ville overdrive forskellene, så minder diskussionen mig om tilsvarende debatter, hvor noget nyt, noget virkeligt, noget konkret trænger sig ind på teaterkunsten. Om det er borgere og hverdagseksperter; videoprojektioner og skærme; eksplicitte politiske ytringer; radikale, nye former – hver eneste gang, er der en stor del af, i hvert fald det danske, teater-establishment, der siger «Nej, tak – alt det har ikke noget at gøre på en scene. Det er slet ikke teater». Som om scenen skulle være reserveret æstetiske udtryk, der er rene, pæne og virkelighedsfjerne. Teater har altid udviklet sig under pres. Nu er presset ekstremt (selvom det er midlertidigt), idet vi er frataget det vigtigste af det hele: tilskueren. Men så må vi jo finde hende. Om ikke andet så bag den skærm, som hun nu sidder og kigger på.

Ingen ved, hvad der kommer til at ske med denne mere eller mindre frivillige dans mellem teater og digitale medier, når først den fulde genåbning er en realitet. Det turde være indlysende, at det gode, gamle analoge teater kommer til at spille førsteviolin, og også vi, der streamer, længes inderligt efter, at det skal ske. Men indtil da, kan stream være et kærkoment (og overrumplende populært) plaster på såret. Og det kan også vise sig at blive et vedvarende supplement i en række sammenhænge. Det ville da være skønt – eller ikke?



Av Anna Marie Næselim

Koronaen sparker fart i en udvikling som var i gang allerede. En udvikling som er teknologistyrt, økonomistyrt og trendstyrt i både film og teater, hevder Knut Alfsen. Hva er det vi er redde for når vi er redde for å miste live-formatet? Shakespeare-forsker Daniel Pollack-Pelzner tror frykten er mangefasettert: Den handler om hvem som vil profitere på strømming, og om det fysiske fellesskapet som går tapt. Hvilke historiske paralleller finnes til utfordringene scenekunst møter i dag? Har vi håp til tiden etter pandemien?

## HVA ER DET VI ER REDDE FOR Å MISTE MED LIVE-FORMATET?



### Billedtekster

**s. 28:1** Leder i Norsk skuespillerforbund, Knut Alfsen. Foto: NSF  
**s. 28:2** Eirin Aaavik, jurist i Norsk Skuespillerforbund. Foto: NSF  
**s. 28:3** Shakespeare-forsker Daniel Pollack-Pelzner, ved universitetet i Portland, Oregon.  
**s. 29** «Musidora» (Irma Veb) i rollen som «La chatte amoureuse». Hun ble oppdaget av filmstudioet *Gaumont*, og spilte en form for «live-cinema».

**ret** 1983: 76 prosent av Norges befolkning ser på såpeoperaen *Dynastiet*. Seriens klimaks er en såkalt *catfight* mellom den gode Krystle og den ondskapsfulle Alexis. På Sørlandet har jeg fått høre at familien min kjørte langt inn i fjorden for å hente gamle grandonkler og besteforeldre, som ville få med seg siste episode. De var 16 stykker foran en 24-tommers tv. Serien ble så populær i Norge at teatersjefene ba statskanalen om å sende serien en dag teatrene ikke spilte forestillinger.<sup>1</sup> Samme år: Marit Grønhaug hveser som en drage i soverommet, i sin lysende tolkning av Medea-rollen. Jason er i ferd med å gå fra henne og barna til fordel for prinsessa av Korint. *Det gylne skinnet* ramler ned fra soveromsveggen.<sup>2</sup> Snart skal Medea hevne seg på Jason med å drepe sine egne og Jasons barn.

Det var stor variasjon i NRKs sendinger året 1983: *Dynastiet* presenterte såpeoperasjangeren for et norsk publikum for første gang. Sjangeren slekter på det franske melodramaet med opphav fra parisiske scener tidlig på 1800-tallet. I etterkrigstiden var såpeoperaen først populær i radioform: *The Archers* ble kringkastet på BBC i 1951, og på 1960-tallet kom de første tv-sendte såpeoperaene. Fjernsynsteateret var en gan-

ske annen type tv. I NRK-arkivet kan man se programmene fra de første sesongene: Harold Pinter, Dostojevskij, Bertolt Brecht og Jean-Paul Sartre. Hva har denne underlig blandede tv-fortiden, bestående av fjernsynsteater og såpeopera, med scenekunst i dag å gjøre?

### Teaterspråk eller filmspråk?

I teksten «Digitalt mot og overmot», skriver Willy Walder at «Fjernsynsspillet lente seg på både teater- og filmspråk».<sup>3</sup> Walder ser de digitale løsningene teatrene tyr til under koronapandemien i lys av en fortid med kringkastet teater. Han undrer om ikke dagens skjermspill kan bli «en fullverdig kunstart en gang, når bare formatene og muligheten blir utprøvd nok».<sup>4</sup> Fjernsynsteater på lineær tv, som en del av satsningen til en statskanal med monopol på sendingene, er spesielt for skandinavisk historie. Fjernsynsteateret var del av et samfunnsoppdrag som underlig nok innebar franske filosofer i lange, svart-hvitt scener. Jeg ringe Knut Alfsen, forbundsleder for Norsk Skuespillerforbund (NSF), for å høre hva han tenker om scenekunsten i koronaens tid. Kanskje har han også noe morsomt å si om såpeoperaer og fjernsynsteater.



– Mitt utgangspunkt er at i det øyeblikket du gjør et opptak med kamera, slutter det å være teater og blir film, svarer Alfsen fra sitt hyttekontor i Lofoten. – Den store forskjellen er at du tilfører nye kunstneriske virkemidler som har et helt annet sett av kunstneriske lover. Alfsen venter ikke lenge før han trekker linjer mellom teater og film: – Teater er definert av at det skjer «live», med utøvere og publikum i samme rom. Fiksjonskontrakten i teateret bygger på at det som skjer er fiksjon. Film søker i større grad å skape en illusjon av at det som skjer er virkelig.

Dette er mitt stikkord, tenker jeg, og spør om det finnes paralleller i dag til fjernsynsteateret. – Fjernsynsteateret tok med seg den sterke fiksjonskontrakten fra teateret inn i filmmediet. Publikum får følelsen av at «dette er på liksom». Samtidig brukte fjernsynsteateret filmmediet – kameraet. En teaterforestilling er her og nå, i tiden, og er vanligvis annonsert til en spesiell dag. Fjernsynsteateret hadde også dette i-tiden momentet. Men på et tidspunkt skjedde det noe: Ting begynte å gå i reprise. Særlig nytt ble det når strømmingen på starten av 2000-tallet gjorde det mulig å laste ned ting på egen pc. Og jammen trekker ikke Alfsen,

uten noen oppfordring fra meg, paralleller til *Dynastiet*: Dagens norske tv-dramaer, som *Lykkeland* og *Atlantic Crossing*, står i en tradisjon som går tilbake til såpeoperaene på 1980-tallet, forklarer Alfsen.

**Hvem er redd for live-formatet?**

«Teaterspråket», som Walder kaller det i Shakespearetidsskriftet, var det språket publikum i både innland og utland kjente best da filmen og tv-en kom. Da de første filmene ble spilt inn på slutten av 1800-tallet, ble de forstått som et teaterspråk. Filmforestillinger ble gjerne bare vist noen få ganger, og du måtte være der for å få dem med deg. Filmen som øyeblikkskunst ble forsterket av at mange filmruller gikk tapt de første tiårene. Publikum så på film som de så på teater. Nesten.

Philip Auslanders innflytelsesrike bok *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* fra 2008, tematiserer «live» teater og musikk i en medialisert verden.<sup>5</sup> Auslander, sterkt inspirert av sin egen samtdis hang til dekonstruksjon, foreslår at vi ikke kan trekke et skarpt skille mellom live-formatet og skjerm-formatet. Live-formatet må i Auslanders teori forstås historisk. Det har ikke en egen essens, men har endret seg i ulike histo-

riske og kulturelle kontekster, og redefineres stadig av de teknologiske alternativene som er tilgjengelige på et hvert tidspunkt. Først med filmen og radioen begynte mennesker å snakke om at noe skjedde «live». Tidligere ga ikke ordet mening: alt skjedde jo «live». Eirin Aavik, juridisk rådgiver i NSF, forklarer meg på Zoom at vi rent juridisk må tenke nytt om hvordan skuespillerkontrakter skal se ut når oppdrag innebærer strømming og opptak. Aavik mener dette er blitt mer prekärt under korona: Selv om skillet mellom det audiovisuelle og live-formatet har eksistert lenge, har det fått en ny aktualitet under pandemien.

På et tidspunkt var det plutselig «tv-språket», ikke «teaterspråket» publikum kjente best. Etter andre verdenskrig utkonkurrerte tv-en teateret, slik at teateret måtte imitere tv-formatet. Jeg blir nysgjerrig på hva Knut Alfsen mener strømming har å si for live-formatet? – Live-formatet kommer ikke til å gå tapt. Det å oppleve live-kunst har noe fascinerende ved seg. En komedieskuespiller vet dette: Er det en dag publikum ler masse, da må du holde igjen for at ikke ordene skal gå tapt i latteren. Det er et samspill mellom skuespillere og publikum når de er i samme rom.

Hva er det vi er redd for, når vi er redde for å miste live-teateret? Daniel Pollack-Pelznern takker ja til å møte meg på Zoom. Han er Shakespeare-forsker ved Linifeld University i Oregon. Pollack-Pelznern tror frykten for å miste live-teateret er mange-fasettert. For det første handler det om en frykt for å miste levebrødet: Kommer de som lager scenekunst til å få betalt for jobben de gjør? – Problemet med strømmede forestillinger er at det ikke er klart hvor pengene går. Hvem får de 75 millioner dollarene som Disney betalte for musikalen *Hamilton*? Hvor går de 10 dollarene du betaler til ditt lokale teater for å se en strømmet forestilling fra teaterets arkiver? Burde kunstnerne bli kompensert dersom et teater legger ut opptak av en teaterforestilling gratis?

Pollack-Pelznern viser til en debatt i USA mellom fagforeningen for utøvende scenekunstnere (Actor's Equity) og fagforeningen for filmskuespillere (Screen Actors Guild). I motsetning til i Norge er amerikanske skuespillere ikke representert av én og samme fagforening, men av to søsterforeninger med ulike mål og prioriteringer. Pandemien har tåkelagt hvilke forestillinger som angår hvilken fagforening. Actor's Equity anklager Screen Actors Guild for å forhandle frem dårligere kontrakter med teatrene, for skuespillerne som tar oppdrag i strømmede forestillinger. Screen Actors Guild anklager igjen Actor's Equity for ikke å respektere at strømming er deres domene.<sup>6</sup>

Et annet aspekt er frykten for at vi skal miste gleden ved å være mange kropper til stede i samme rom. Dette er overførbart til andre erfaringer under pandemien: Frykten for ikke å kunne klemme hverandre igjen. Pollack-Pelznern tenker litt: – Kommer vi til å kunne være i disse fellesskapene igjen? Men han understreker at denne frykten ikke er ny. Publikum reagerte på kringkasting også. Og da er vi plutselig tilbake til film og tv. Men nå lurar jeg på skuespillernes muligheter i all strømmingen. Hvordan bruker skuespillerne mulighetene i mediene de har til disposisjon?

**Fortidige, franske skuespillerinner**

Frankrike var den viktigste eksportøren av film før første verdenskrig, med filmprodusenter som *Gaumont* og *Pathé*. Allerede i 1902 var små filmsnutter en del av programmet på mindre scener i Paris, mikset sammen med pantomimer, dans, sang og vaudeville. Skuespillerinner på parisiske scener ble gjerne hentet inn for å spille på skjerm. På *Folies-Bergère* ble Musidora oppdaget av *Gaumont*. Hun hadde særlig gjort seg bemerket i rollen som forelska katt, «La chatte amoureuse». Musidora fikk en film- og teaterkarriere der hun deltok i hele prosessen: manus, regi, filming og skuespill. Hun eksperimenterte med å blande film og teater. I vår tids språk ville vi kalt noen av forestillingene hennes for «live-cinema».

Historiker Victoria Duckett har foreslått at fortidige skuespillerinner kan være

nøkler til å lese overgangen fra teater til film på nytt: Når vi studerer internasjonale stjerner som Sarah Bernhardt, Musidora, Neill Shipman, eller søstrene Gerd, Ada og Aud Nissen, formidler de en fortelling om teater og film som er samstemt og frigjørende. Skuespillerinnene var kunst-pionerer som brukte ulike medier for å skape seg selv, og for å skape kunst. Kan det tenkes at dagens teknologi tillater *andre* grupper å lage teaterkunst på nye måter?

Alfsen tenker litt på telefonen når jeg spør ham: – Ja, det er klart at man får en ny arena ... Det som er interessant med fiksjonskontrakten, er at hvis man går med på at «dette er spill», da åpner dette for større spenn i hvilke skuespillere som kan brukes. Man trenger ikke å type-caste like mye som i «tradisjonell film». Dette betyr mye for hvilke skuespillere som slipper til.

**Korona øyeblikk?**

Hva betyr disse ukene, månedene, årene med nedstengte scener og sosial isolasjon for scenekunsten? Alfsen konkluderer på telefon: – Koronaen sparker fart i en utvikling som var i gang allerede. En utvikling som var teknologistyrt, økonomistyrt og trendstyrt i både film og teater. Teater og film påvirker hverandre. Det kan være spennende, men også farlig. Hva det er som er farlig, undrer jeg? – Det farlige er at folk tror det er billig og enkelt. Politikere som tror at det er en enkel måte å formidle teater på. Men det er som sagt ikke teater de formidler. Dersom vi ønsker teater i småbyer og distrikter, må teatertrupper reise dit.

Pollack-Pelznern velger å se tilbake i historien for å forstå hva korona-øyeblikket innebærer, men mye lenger tilbake enn der vi begynte i 1983. Han er tross alt Shakespeare-forsker, og han tenker høyt: – Koronaen er annerledes enn pesten på Shakespeares tid. Koronaen er global. Shakespeare sin trupp kunne reise på hest til provinsen når teatrene stengte ned i London. Det er ingen Broadway-trupp som kommer til Portland.<sup>7</sup>

Jeg lurar på om han har håp for tiden etter korona. – Jeg tror jeg blir håpefull av å se tilbake til tider der teatrene stadig stengte og åpna igjen. Jeg har et håp om at vi skal komme oss gjennom dette – og så er jeg bevisst på at «vi»-et alltid refererer til de som overlevde. Teater er en fleksibel og motstandsdyktig kunstform. Teater-kunstnere er mestere i å jobbe med ingenting, og så til å skape denne materielle fattigdommen om til rike og fantasifulle forestillinger. Pollack-Pelznern tenker et øyeblikk før han avslutter: – I teateret skapes fellesskap gjennom at vi forestiller oss ting sammen.

**Fotnoter**

**1** Dynastiet, såpeopera | I 1983 så 76 prosent av den norske befolkning på Dynastiet. Dette er historien om en av tidenes mest populære TV-serier (nettavisen.no), lastet ned 22.02.2021.

**2** Det gyline skinn symboliserte (konge)makt i gresk mytologi.

**3** «Digitalt mot og overmot», *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, Nummer 2-3 2020, s. 49. Teksten er en anmeldelse av Vårskjermfest i Tromsø, våren 2020.

**4** *Norsk Shakespeare tidsskrift*, p. 51

**5** Medialisering er prosessen der medier omformer kulturelle og politiske uttrykk og praksis.

**6** There's Not Much Work for Actors. Now Their Unions Are Fighting. – The New York Times (nytimes.com) lastet ned 06.03.2021

**7** Portland ligger i Oregon, staten der Pollack-Pelznern har sitt virke.



# MILLOS RAUS

*The New Gospel*

Kari Veiteberg og  
Rolv Nøtvik Jakobsen:  
*The New Gospel*, av Milo Rau  
Anmeldelse  
s. 32–35



*The New Gospel*, den nye filmen til teaterregissøren Milo Rau, er ikkje ein film som gir ved dørene. Eller for å seie det på ein annan måte: Her er det mange dører, både inn til Jesu lidingshistorie og ut til verkelegheita slik den er no, i Europa, akkurat på starten av 2020-talet. For å understreke at dette dreier seg om vår heilt nære samtid, er det i rulletekstane heilt sist eit glimt av aktivisten som spelar Jesus med munnbind.

**The New Gospel**  
Regi: Milo Rau  
IDFA, Tyskland,  
Sveits, Italia 2020,  
107 min.

ER DET MOGLEG Å LAGE EIN  
NY JESUS-FILM I 2020?



**Billedtekst**  
s. 31 Aktivisten Yvan Sagnet som Jesus, i *The New Gospel*, regi Milo Rau. Foto: Armin Smilovic

D

et er mange brå overgangar i denne filmen og kanskje er det fleire filmar i ein? Vi slår det fast med ein gong: Performance, aktivisme og evangelium, denne filmen er ei trippel-eksponering. Både er det ein dokumentasjon av eit forsøk på å setje opp nok ein ny versjon av historia om Jesus med *auditions* og forarbeid, nokre lange glimt frå denne produksjonen. I tillegg skildrar filmen situasjonen til dei mange illegale, retts- og papirlause, migrantane i nærmiljøet i det sørlige Italia og også samtidige aksjonar for å betre levекåra deira. Alt dette er klipt saman på ein måte som gir inntrykk av hastverk. Eller kanskje heller av at noko viktig står på spel her, noko som berre må bli dokumentert så snart som mogleg. Det er derfor ein rik og til dels krevjande film å sjå på, for tilskodaren kan ikkje få med seg alt. Milo Rau inviterer oss, sjåarane, inn i ein fase av ein lengre prosess, som vi veit vil fortsette etter filmen er over. Meir om det om litt.

**Matera, Pasolini, Gibson og rettslause dagarbeidarar**  
Milo Rau sin Jesus-film er spelt inn i og rundt den søritalienske byen Matera. Det er ikkje eit tilfeldig val av *location*. I starten av filmen

peikar Rau ut for Yvan Sagnet, denne filmens Jesus, korleis byen liknar på slik vi førestiller oss Jerusalem på Jesu tid. Det var også grunnen til at Pasolini spelte inn den epokegjerande filmen *Matteusevangeliet* her i 1964. Etter Pasolini har også andre regissørar spelt inn andre filmar om Jesus her, den mest kjende er Mel Gibsons *The Passion of Christ* frå 2004. Den siste er jo på nesten alle måtar ein heilt annan film enn Pasolinis svart-kvitt-film. Då Pasolini spelte inn filmen, var Matera ein fattig by utafor alle turistruter. I dag framstår byen som ein turistmagnet og var i 2019 også europeisk kulturby. Rau valde Yvan Sagnet til å spele Jesus, ikkje fordi han var profesjonell skodespelar, men fordi Sagnet som er født i Kamerun, er godt kjent som ein politisk aktivist som arbeider for å organisere papirlause landarbeidarar og mobilisere til kamp for deira kår. Organisasjonen hans har det talande namnet *Rivolta della dignita*, verdigheitas revolt. For Rau ønskjer også å synleggjere det turistane ikkje får auge på: Dei mange illegale migrantane, svært mange av dei afrikanarar, som lever under uverdige og umenneskelege forhold rett utafor byen og som akkurat som dei dag-arbeidarane vi høyrer om i evange-

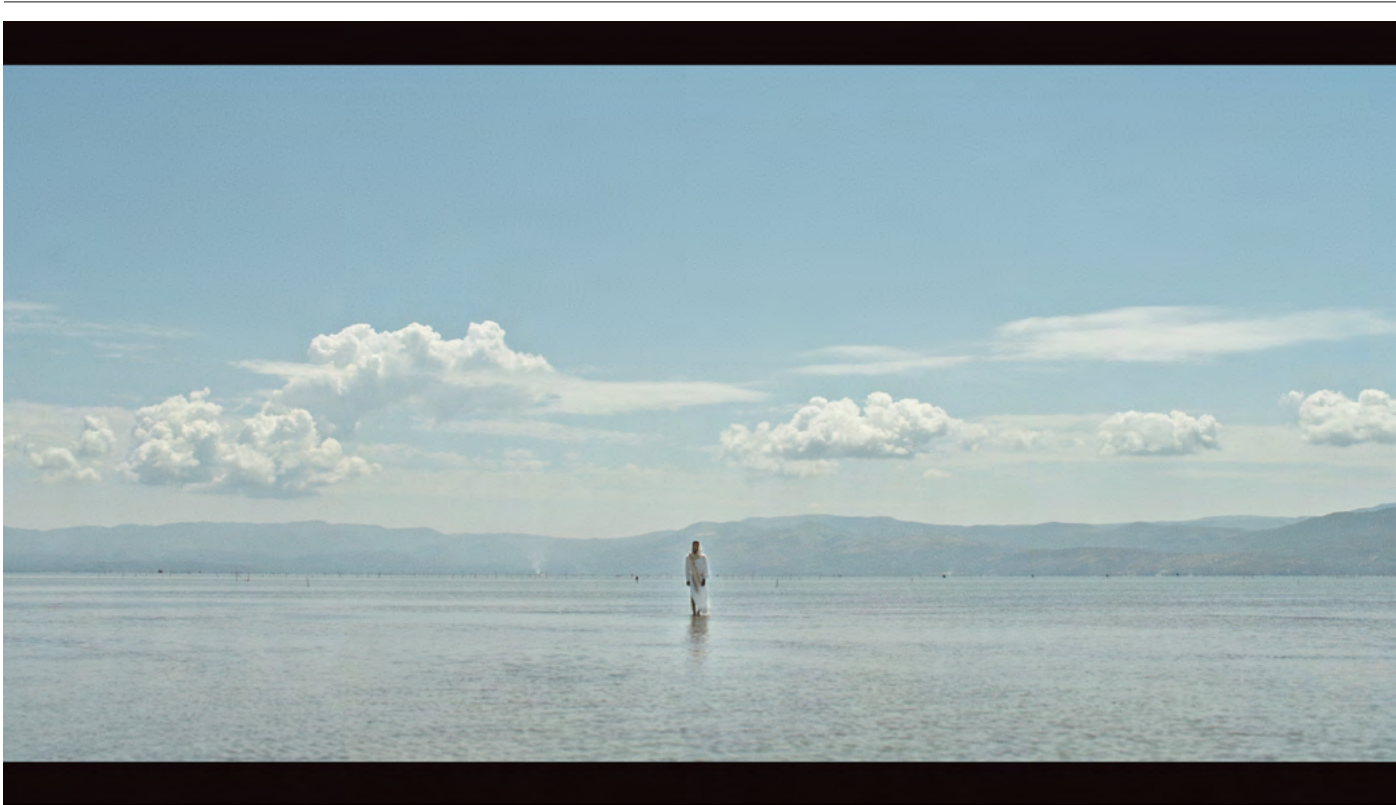


**Billedtekst**  
Milo Rau (i midten) gir regi i nattverden-scenen, i *The New Gospel*. Foto: Armin Smilovic

lia i det nye testamentet, utan kontraktar frå dag til dag for elendig løn. Akkurat den gruppa av fattige og utstøytte var ikkje der på Pasolinis tid. Nesten alle filmsekvensane om Jesu historie i filmen, viser til Pasolinis meisterverk og to gonger får vi også sjå korleis skodespelarane og aktivistane ser direkte på *Matteus pasjonen*. Ikkje nok med det, etterkvart kjem også skodespelarane Enrique Irazoqui og Maia Morgenstern til Matera. Maia Morgenstern spelte Maria i Gibsons Jesus-film, mens Enrique Irazoqui som 19-åring vart handplukka av Pasolini til å spele Jesus i *Matteus-evangeliet*. Irazoqui som var spansk med ei italiensk-jødisk mor, fyller jo bokstaveleg talt, heile skjermen i Pasolinis film med sitt intense og engasjerte ansikt og sin kraftfulle tale. I Rau sin film, som altså er spelt inn 56 år etter, er det ei interessant scene der den aldrande Irazoqui instruerer Yvan Sagnet. Spannande nok blir aktivisten Sagnet bedt om å vere meir direkte og aggressiv og ikkje verke så vennleg i ein konflikt med dei skriftlærde. Filmten viser også ei scene der Irazoqui i karakter akkurat som Johannes døyparen i Pasolinis film, heller vatn over hovudet på Yvan Sagnet og dermed døyper og velsignar

han og andre skodespelarar. Her er det verkeleg ein heilt påtakeleg apostolisk suksesjon mellom den gamle og nye Jesus. Irazoqui døydde i september 2020, 76 år gamal. **Kva står på spel i 2020?** I motsetning til Pasolinis film som har same dramaturgi og kronologisk rekkjefølgje som det vi kan lese i Matteus-evangeliet i Det nye testamentet, hentar Rau inn forteljingar og Jesus-ord frå dei andre evangelistane. Rau gjengir brotstykke av ulike forteljingar, det er og annleis enn Pasolini som til dømes let Jesus undervise heile Bergpreika. Grepert til Rau er som sagt trippeleksponeringa: Vi går fram og tilbake frå evangelieinnspelninga over til politiske aksjonar. Filmten opnar med intervju og skildringar av korleis dei papirlause migrantane lever, utsett for vald, utan vatn og legehjelp. Rau fortel at han ikkje kan lage ein Jesus-film no, utan å ha med seg liva til desse våre dagars utstøytte. Han seier også at han berre kan følgje i Pasolinis fotspor, ved at han no i 2020 vel ein svart Jesus. Etterkvart blir glimta frå liva til dei papirlause vevd saman med kutt frå den Jesus-filmten Rau er i ferd med å lage.

Etter ein sekvens om Jesus og disiplane i båt, minnst og reflekterer to av båtflyktningane over kor farefull og traumatiserande båturen over Middelhavet var, med sterk vind og i nattsvart mørke. Denne lågmælte samtalen er ein av dei sterkaste scenene i filmten. For oss vil det etter dette vere knapt mogleg å lese og snakke om forteljingane om Jesus i båten, utan å tenke på desse båtflyktningane. Etter ei kort dramatisering av Jesus som reddar livet til ho som var i ferd med å bli steina for å ha brote ekteskapet (ei historie som berre finst i Johannes-evangeliet), følgjer vi den verkelege eks-prostituerte ned til jernbanestasjonen som i dag er arbeidsstaden til kvinner som sel sex. Etter eit lydspor frå Pasoloni-filmten, der Jesus er i starten av bergpreika, (der han kallar dei fattige og dei som blir forfølgde for salige), viser filmten fleire glimt frå Yvan Sagnets og medarbeidarane sin kraftfulle agitasjon og frå organiseringa av ein offentlig protest. I staden for å velte kjøpmennenes bord i tempelet, slik Jesus gjorde, går aktivistane laus på mafiaproduserte tomatar i eit kjøpesenter. Deretter får vi vere vitne til ei innspeling av korleis Jesus blir freista av Djevelen. Også her blir Yvan Sagnet bedt om å vere meir aggressiv i rolla som Jesus.



**Billedtekst**  
Genesaretsjøen, i *The New Gospel*, regi: Milo Rau. Foto: Thomas Eirich-Schneider

Innimellom alt dette viser filmen også nokre spennande scener frå Raus rolleprøver med lokale skodespelarar. Han ønsker også å ha nokre av byens innbyggjarar til å spele, kanskje særleg rollene som romerske soldatar og lokale tilskodarar. Dette er jo trass alt ein film som blir spelt inn i Italia der hovudstaden Roma ein gong var senteret for det mektige romarriket som også hadde okkupert Palestina og oppfatta Middelhavet som sitt eige innlandshav. Ei av desse scenene i heile filmen viser korleis ein atletisk mann frå lokalbefolkninga som gjerne vil spele soldat fordi han er katolikk, bokstaveleg slår seg laus med ein pisk. Heldigvis blir sinnet hans berre retta mot ein svart stol, som han slår laus på mens han kjem med grove rasistiske utsegn som regissøren absolutt ikkje hadde lagt han i munnen. I etterkant av filmen reflekterer Rau sjølv at denne heilt overraskande vanvittig sterke scena dokumenterer ein ibuande rasisme. Ein rasisme som sit i kroppen, også i kroppane til sympatiske, vel oppdregne katolske kvite menn.

**Er det mogleg å lage ein Jesus-film i dag som ikkje blir kitsj eller framstår som comy?**  
Etter nokre kaotiske scener der filmen do-

kumenterer korleis politiet på natta raderer bustadane til dei illegale heimlause og jagar dei på flukt og også viser fram litt uforståelege interne kronflikhtar mellom heimlause og fastbuande blant aktivistane, blir det vist utdrag frå den storslagne rekonstruksjonen av Jesu lidingshistorie som jo film-makarane av *The New Gospel*», har jobba fram mot. Det startar med ei gripande scene der Jesus og disipline i Getsemane-hagen blir opplyst av lyktene frå politibilar. Men dei som kjem ut frå desse trugande bilene, er ikkje italiensk *Carabinieri*, men romerske soldatar i kostyme kanskje henta frå kostymelageret etter Gibson-filmen. For dei av oss som er oppvaksne med *Asterix* og passe gode Hollywood-filmar frå romersk tid, er dette eit antiklimaks. Då dei romerske soldatane kom ut av dei trugande politibilane, vart det tydeleg at vi ikkje lenger var vitne til noko som verkeleg skjer, men plutsleg vart distanserte tilskodarar til nok ein Jesus-film.

Dei store scenene mot slutten av filmen med massevis av ulike folk, både skodespelarar og tilskodarar med kamera og iPhonar, ivrige misjonerande prestar og ein borgarmester som ber krossen, blei på det viset tvtydige. For er vi ikkje vitne til nok

ei oppsetjing av noko vi alle har sett før, ein audmjuk og velmeinande Jesus omgitt av skodespelarar og publikum med like definerte og velkjende skript? Plutsleg blir det tydeleg at aktivisten Yvan Sagnet ikkje er skodespelar. Den ekstremt dyktige og engasjerte aktivisten framstår plutsleg som eit klisjefyllt Jesus-bilde frå eit barnerom: Mild, forståingsfull og kanskje litt vel mjuk? Er det mogleg å lage ein sann Jesus-film i dag etter så mange år med glansbilde-jesusar, både på film og som måleri og kyrkjekunst? Vi kan ikkje forstå anna enn at det er dette Rau utforskar i denne filmen.

Finst det eit svar på dette spørsmålet? Det finst sikkert mange ulike svar. Det vi sit igjen med og som reddar også desse scene- ne i filmen, er at dei må bli sett nettopp på bakgrunn av dei liva vi har blitt kjent med før. Dei er her alle saman: Dei som stadig er traumatiserte etter å ha kryssa Middelhavet, dei illegale, dei prostituerte, dei sorgande mødrene, dei utstøytte og også aktivistane i tillegg til vel oppdregne kvite katolikkar som plutsleg under ein audition kan slå seg laus som overbevisande rasistar.

Under vandringa opp til krossen ber for ei stund den vanlegvis så velkleddede bor-



**Billedtekst**  
Scene fra *The New Gospel*, regi: Milo Rau. Foto: Thomas Eirich-Schneider

garmeisteren i byen krossen til Jesus, mens alle dei andre menneska vi har blitt kjent med ber med seg heile livet sitt. Alle er samla rundt ein svart Jesus og dei følgjer i fotspora hans. Akkurat det gjer det mogleg å glimte Rau sin visjon for å lage ein Jesus-film i 2020. Det dreier seg om å finne nye svar på spørsmåla om korleis Jesus ville sett ut i dag, og kva han ville ha sagt og gjort i møte med den himmelropande mangelen på verdigheit som mange menneske lever under og med.

#### **Ein aktivistisk film**

Pasolini var ein tidleg pioner i det arbeidet som mange kristne over heile kloden har arbeidd med i stor grad sidan seksti-åra. Kva betyr Jesus i ei verd prega av fattigdom, vald og urettferd? Det er dette spørsmålet den såkalla frigjeringsteologien prøver å gi svar på. Rau står medviten i denne tradisjonen. Han vedkjenner seg opent sine marxistiske røter. Første setning av teatermanifestet hans spelar jo direkte på Marxs første Feuerbach-tese: Det viktigaste er ikkje å beskrive verkelegeheita, men å forandre den!

Skjer det ei slik frigjering i denne filmen? I tilfelle kva dreier det seg om? Frå rulletekstane til sist kan vi sjå at trass i fleire til-

bakeslag, får faktisk fleire av migrantane tak over hovudet og ein startar med å produsere tomatar under *fair trade*-vilkår. Kanskje er ein slik rotete dramaturgi som viser fram sprekken og hola, nødvendig for å bidra til at verda blir endra til det betre for utsette menneske? Som tilskodarar blir vi gjort merksame på at viktige ting har skjedd *før* filmen startar og at forandringsprosessen held fram i *etterkant*. Skjer det her ein transformasjon som kan bidra til å oppheve usynleggjeringa og bidra til myndiggjering og liv i verdigheit? Skal det skje forandring, må det skje i det verkelege livet. Den dramaturgien som er nødvendig for slik endring kan korkje vere monolittisk eller dobbelteksponerande. Her er den tredobbelte eksponeringa heilt nødvendig som kunstnarleg grep, rett og slett for å kunne vende nød.

Dei illegale migrantane er sjølv sagt ikkje il-legale. Dei har både eit namn og ubuande rettar som menneske. Rau let ein svart Jesus tre inn i Romarrike, Europa for å oppfylle og fullføre lova. Vi legg merke til at dette er jo eit Jesus-sitat: «Tru ikkje at eg er komen for å oppheva lova eller profetane! Eg er ikkje komen for å oppheva, men for å oppfylle» (Matteus 5,17). Kva er legalt og kven er illegal?

Er det mogleg å vere eit illegalt menneske? Dei lovene som skal sikre verdige liv for alle, allereie formulert i europeisk og italiensk lov, treng å bli fylt med innhald. Jesus i *The New Gospel*, verdigheitas revolt, nye bustader og fair trade-tomatar bidreg til dette.

«Kva betyr Jesus i ei verd prega av fattigdom, vald og urettferd? Det er dette spørsmålet den såkalla frigjerings-teologien prøver å gi svar på. Rau står medviten i denne tradisjonen.»

WAYS

OF

SEEING



Helge Rønning og Tore Slaatta:  
*Teater som teater. Et gjensyn med*  
*Ways of Seeing*, Essay  
s. 38–50



# TEATER SOM TEATER: ET GJENSYN MED *WAYS OF SEEING*

av Helge Rønning og Tore Slaatta

I hurlumheien rundt rettsaken mot Laila Bertheussen og angrepene som ble rettet mot *Ways of Seeing* fra krefter i Frp og Human Rights Service, er sammenhengene som teaterforestillingen står i blitt skjøvet i bakgrunnen. Helge Rønning og Tore Slaatta diskuterer tekstlige forelegg og plasserer stykket i en historisk, kunstnerisk og politisk kontekst, i sin kritiske analyse av denne utfordrende og komplekse scenekunstproduksjonen.

**D**a teateranmelder Per Christian Selmer-Anderssen skulle oppsummere året 2019, kalte han det for «det vonde teateråret».<sup>1</sup> I 2018, mente han, kunne man ennå snakke om teater som teater, også om *Ways of Seeing*, av Pia Maria Roll, Hanan Benammar, Sara Baban og Marius von der Fehr, som hadde urpremiere på Black Box teater den 21. november 2018. Men etter 1. desember da Laila Bertheussen i en kronikk i VG anklaget Pia Maria Roll for hensynsløshet og grovt overtramp, delte forestillingen seg i to. Den ene forestillingen var den som fram til 30. november 2018 var blitt spilt på scenen. Den andre forestillingen var alt som skjedde etter 1. desember av trusselhendelser, hærverk, anmeldelser, politietterforskning, debatter og medieutspill og til sist, siktelsen, tiltalen og rettsaken mot Laila Bertheussen høsten 2020. «Også denne tok for seg hvordan mektige mennesker har definisjonsmakt, og hvordan språket rammer inn hele vår virkelighetsoppfatning», skriver Selmer-Anderssen. Den nyhetsdrevne og true-crime-aktige forestillingen gjorde det umulig å snakke om *Ways of Seeing* som teater, og i rettssaken ble teaterforestillingen redusert til tiltaltes motiv for straffbare handlinger, som et litt uvirkelig, retrospektivt element i den andre forestillingens siste akt.

Det er derfor på tide å snakke om *Ways of Seeing* som teater igjen. Vi tar for oss noen tematiske linjer i forestillingen, leter opp noen teaterfaglige problemstillinger knyttet til de sceniske løsningene som ble valgt, og forfølger noen assosiasjonslinjer videre. Hvordan lyktes forestillingen med å dramatisere overvåking? Hvordan kobles overvåkingstematikken til andre temaer i stykket, spesielt til rasisme og undertrykkelse? Og hvor ender vi, hvis vi følger referansen til stykkets tittel, *Ways of Seeing*, tilbake til John Bergers arbeider?

## John Berger og *Ways of Seeing*

Som flere anmeldere har pekt på, er det opplagt å assosiere fra forestillingens tittel til John Bergers berømte BBC fjernsynsserie og bok *Ways of Seeing* fra 1972<sup>2</sup>. Bergers prosjekt hadde imidlertid ikke noe med teater å gjøre, og bare indirekte noe med de tre hovedtematikene i forestillingen om rasisme, undertrykking og overvåking. Kan vi likevel forstå teaterforestillingen bedre om vi nøster i John Bergers forfatterskap?

Bergers *Ways of Seeing* var en motproduksjon til en annen berømt BBC serie fra 1969, *Civilisation* av Kenneth Clark. Begge dreide seg om hvordan man kan tolke

vestens kunsthistorie, men anla svært ulike perspektiver. Clarks store og påkostete serie presenterte kunsthistorien fra en tradisjonell sivilisasjons- og idehistorisk synsvinkel, med vekt på de store kunstnere og deres verk. Bergers *Ways of Seeing* derimot, satte verkene inn i en sosialhistorisk sammenheng og rettet søkelyset mot ideologi og eiendomsforhold. Anslaget i boka var influert av Walter Benjamins berømte essay fra 1935 «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» som argumenterte for at kunst alltid må tolkes ut fra de politiske, sosiale og teknologiske betingelsene som de skapes og fortolkes innenfor. Derfor la Berger og medarbeiderne bak serien vekt på å vise utviklingen av kunstneriske teknikker og kunstforståelser – blant annet endringer i oljemaleriets historie, utviklingen av forholdet mellom kunst og populærkultur og forbindelsene mellom maleri, fotografi, reklame og moderne kunst.

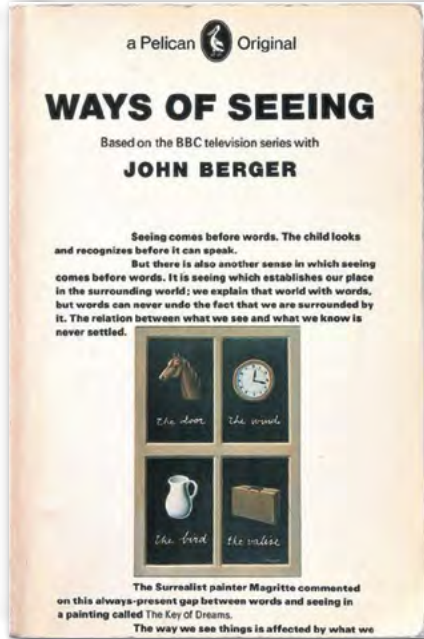
Poenget var å vise hvordan maktforhold i samfunnet påvirket både hvordan bilder ble skapt, og hvordan de ble fortolket. Særlig var Berger opptatt av den symbolske og økonomiske makten i å både ha eiendom og å besitte et kunstverk. Tittelen *Ways of Seeing* sammenfattat en klassebasert teori

om hvordan det «vi» som leser og fortolker av bilder og symboler, må forstås ut fra klasse-tilhørighet og det avgjørende spørsmålet om «vi» tilhører den eiendomsbesittende klassen eller ikke. Poenget er at kunstverk og bilder alltid også fremmer ideologiske budskap, i den forstand at de framviser og naturaliserer skjeve maktforhold. Bildenes «egentlige» budskap kan derfor først fullt ut forstås når den sosialhistoriske konteksten trekkes inn, slik Berger gjør i boka. Implisitt står de eiendomsløse overfor en fremmedgjøringseffekt i møtet med kunst, fotografi og reklame. Fordi kunstverkets original har en spesiell kunsthistorisk aura og en kunstig markedsverdi, og reklame og bilder brukes til å skape begjær og selge produkter i en kapitalistisk forbruksøkonomi, stiller de arbeiderklassen overfor produktene av sitt eget arbeid, uten at de gjenkjenner bildet av sin egen undertrykkelse. Det er klare paralleller mellom Bergers forståelse av perspektiv, synsmåter og bilders symbolske makt og Pierre Bourdieus sosiologiske teorier og analyser av hvordan symbolske goder som bilder, kunst og fotografi forstås og tillegges verdi, ut fra menneskers ulike posisjoner og livsbaner i sosiale felt, med strukturerte fordelinger av kulturell og økonomisk kapital.<sup>3</sup>



## Billedtekster

s. 37 Sara Baban i *Ways of Seeing*, regi: Pia Maria Roll. Black Box teater 2018. Foto: Leif Gabrielsen  
s. 39 Ali Djabbari og Hanan Benammar i *Ways of Seeing*. Foto: Leif Gabrielsen



Det teoretiske utgangspunktet til Berger kommer tydelig fram i tre helt sentrale temaer i serien og boka. Det ene og mest omfattende handler om hvordan kvinnekroppen – og særlig aktbilder – framstår: de er skapt med og betraktes av et mannlig blikk. Framstillingen av kvinnekroppen gjenspeiler den manglende balansen mellom det mannlige subjektet – blikkets mester, og det kvinnelige objektet for dette blikket. Et slik forhold preges av dominans og underordning, noe som også blir synlig i de to ulike synsvinklene (ways of seeing) mellom den påkledd mannen som maler, og som også betrakter maleriet, og den betraktete kvinnen som er naken. Berger foregriper her begrepet om «the male gaze» som filmteoretikeren Laura Mulvey utviklet i essayet «Visual Pleasure and Narrative Cinema» fra 1973.

Det andre sentrale temaet i boka *Ways of Seeing* er usynliggjøringen og mystifiseringen i kunsthistorien og den visuelle samtidskulturen av hvordan kunstverk og bilder er blitt til. Kunstnere blir gjerne geniforklart, og gjort til mystiske mennesker med helt spesielle evner. Det underslås systematisk at kunstverk blir til i en kollektiv produksjonsprosess i en gitt sosialhistorisk situasjon, der kunstneren er avhengig av medarbeidere og

profesjonelt samarbeid, rutinepregete håndverksteknikker og muligheter for å utføre kunstnerisk arbeid. Kunstnere er også lønnsarbeidere, og står i en underordnet relasjon til sine oppdragsgivere. Bergers kritiske analyse av de biografiske framstillingene av maleren Frans Hals er forbilledlig resepsjonskritikk i en kunstsosiologisk tradisjon med navn som Pierre Bourdieu, Howard Becker, og Nathalie Heinich, for bare å nevne noen.<sup>4</sup>

Det tredje temaet gjelder framstillingen av sosial underordning og hvordan klasseforhold illustreres i kunsthistorie og reklame. Der rettes fokuset blant annet på hvordan forholdet mellom koloniseratore og de koloniserte blir framstilt i vestlig kunst. Også her peker boka utover seg selv og til andre deler av Bergers forfatterskap, ikke minst hans gjennomtrengende skildringer og analyser av franske bønders tilværelse, slik han opplevde dem i landsbyen Quincy i Haute Savoie, dit han flyttet i 1974.<sup>5</sup> Lisa Appignanesi kalte sin anmeldelse av Joshua Sperlings biografi om Berger for «Berger's Ways of Being»<sup>6</sup>. Med det framhevet hun sammenhengen mellom det store og mangslungne forfatterskapet og John Bergers eget liv. Hun trekker blant annet fram at da John Berger fikk Bookerprisen i 1972 for den in-

teressante og omstridte romanen *G*, ga han halve prisen til britiske «Black Panthers» og brukte den andre halvparten til å skape et verk om Europas fremmedarbeidere sammen med fotografen Jean Mohr – boka *A Seventh Man* (1975).<sup>7</sup>

Denne boka handler om europeiske migrantarbeidere som stort sett kommer fra sørøst i Europa og drar nord- og vestover for å finne arbeid. De havner som landarbeidere på storgårder og i storbyers delvis uregulerte industristrøk (sweat shops). De er underbetalte og undertrykte, og mangler følelse av tilhørighet. Boka analyserer, illustrerer og gjengir livene deres ved hjelp av fotografier, statistikk, dokumenter, reportasje, og til og med poesi. Det er en vev av sosial reportasje der en tilværelse i utenforskap og undertrykkelse og fattigdom betraktes og medlevs gjennom fotografier og tekst. Boka er delt i tre deler som illustrerer migrasjonens syklus – avreise, arbeid og tilbakekomst. Den handler om dårlig utdannete og fattige menn som er på jakt etter arbeid og penger som kan gjøre dem i stand til å skape en bedre tilværelse for seg selv og sine familier. I scener, beskrivelser, statistikk og bilder forbindes enkelt-skjebner med kollektive opplevelser i denne moderne underklassen. Deres smerte, fortvi-

#### Billedtekster

- s. 40:1 John Berger i BBC-serien *Ways of Seeing*, 1972
- s. 40:2 Coveret til John Bergers *Ways of Seeing*, 1972
- s. 41 Jean Marie Le Pens bajonettkniv. Fra billedmaterialet til *Ways of Seeing*, Black Box teater 2018



lelse og utfordringer kommer tydelig fram i Jean Mohrs gripende fotografier.

Også i andre deler av forfatterskapet tar Berger opp estetiske spørsmål i lys av en bred samfunnsanalyse. Som Joshua Sperling skriver i sin biografi om Berger: «Berger taught us that it is possible neither to channel the complexities of experience into the sureties of ideology nor to seek refuge under an art-for-art's-sake canopy of culture.»<sup>8</sup> John Bergers samlede og mangfoldige verk kan betraktes som en kompleks og bred lesning av sosialhistoriske utviklingstrekk og konflikter som oppstår mellom estetikk og politikk.

Oppsummert synes det som om lånet av tittelen *Ways of Seeing* er en bevisst referanse til John Berger og hans medarbeideres bok og fjernsynsserie. Til en viss grad kan det sies å være en god referanse, i det både teaterforestillingen og boka til Berger betrakter det kunstneriske arbeidet som en kollektiv politisk handling og finner legitimitet og mening for kunsten i solidariteten som ligger i å stille seg skulder ved skulder med de mest undertrykte i samfunnet. Liksom forfatterskapet til Berger bidrar forestillingen til å sette publikum i en posisjon der de kan betrakte det aksepterte og naturaliserte med

et alternativt blikk. Men i mindre grad enn i Bergers *Ways of Seeing* iscenesetter teaterforestillingen det estetiske som en kampsoner for virkelighetsforståelser og ideologisk hegemoni. Og snarere enn boka og fjernsynsserien *Ways of Seeing* er det kanskje boka *A Seventh Man* som etablerer den tydeligste røde tråden mellom Berger og kunstnerne bak teaterforestillingen.

***Ways of Seeing* som «refugee theatre»**

I *Ways of Seeing* finnes det inspirasjon fra tre teatertradisjoner: dokumentarteateret, det politiske aksjonsteateret og gruppeteateret. Dramaturgisk består forestillingen av tre deler, der særlig første og tredje del er tematisk forbundet og handler om flyktninge- og minoritetsproblematikk i dagens Europa.<sup>9</sup> Den midterste delen tematiserer maktstrukturer og rasisme og overvåking i Norge. Flere tematikker flettes imidlertid sammen i en rik vev både mellom og innenfor de tre hoveddelene, og forestillingen henter energi og formidlingkraft fra et mangfold av dramaturgiske og sceniske virkemidler. Vi skal trekke fram noen av de mest sentrale.

Det kommer tidlig fram i forestillingen at de to hovedrolleinnhaverne, Hanan Benammar og Sara Baban, er barn av for-

eldre som har levd i krig i henholdsvis Algerie og Irak, og Sara Baban er selv flyktning. Familienes historier er preget av krig, tortur og vold, flukt og forsøk på å etablere seg på nye steder. Dette preger også dem og deres personlige erfaringer med å være i verden og i Norge i teaterforestillingens nåtid, november 2018.

Åpningsscenen er et fotografi av en militær kniv, som senere i stykket identifiseres som Jean Marie Le Pens bajonettkniv. Han var grunnleggeren av det franske ekstreme høyrepartiet Front National og hadde selv vært fransk soldat og anklaget for tortur under den franske kolonikrigen i Algerie. En ung kvinne trer fram i teppeåpningen og Hanan Benammar presenterer seg på engelsk overfor publikum. Retorikken til ytre høyre i fransk politikk har gjort Frankrike til et vanskeligere sted å være, sier hun. Da partiet til Le Pen fikk stor tilslutning, følte hun seg truet («...I could really feel this knife against my body»). Så hun drar til Norge, som for henne framstår som et bedre sted, med en velfungerende velferdsstat og et likeverdig sosialdemokratisk samfunn.

Men etter hvert som hun beretter sin historie, går det fram at hun opplever at også Norge er blitt et hardere samfunn med økt



**Billedtekst**  
Frantz Fanon (1925–1961)

undertrykking og diskriminering av innvandrere og undergraving av minoriteters rettigheter. Gjennom det dokumentariske grepet at skuespillerne spiller «seg selv», blir de erfaringene og opplevelsene de nå gjør i et samtidig Norge, satt i forbindelse med deres familiehistorier som flyktninger i Europa. Spesielt i Hanan Benammars tilfelle blir kolonialisme, makt og undertrykkelse tematisert i relasjon til det å være algerier i Frankrike – og i Norge.

Beretningene til Hanan Benammar og Sara Baban kan betraktes innenfor den formen for dokumentarisk teater som kan kalles «refugee theatre» slik det er drøftet av den britiske teaterteoretikeren Allison Jeffers i boka *Refugees, Theatre, and Crisis: Performing Global Identities*.<sup>10</sup> Jeffers analyserer flere teaterforestillinger som hun plasserer i et overordnet perspektiv av hva det det vil si å være asylsøker og flykning. Hun trekker blant annet fram at selve asylsøknadsintervjuet kan sies å ha noe teatralsk over seg. Flyktningen skal overbevise saksbehandler om at den historien hun/han forteller, gir rett til opphold. Overført til teaterscenen blir dette omskapt til dokumentariske forestillinger der flyktninger og folk fra vertslandet spiller seg selv. Forestillingene doku-

menterer gjerne erfaringer fra flukten og det vonde møtet med en usikker tilværelse i et nytt hjemland. Flyktningenes liv blir preget av frykt, mistro og gjentatte avvisninger. Forestillingenes didaktiske oppgave er å gi et annet perspektiv på hva det vil si å være flyktning, enn det som er vanlige oppfatninger hos majoritetsbefolkningen.

Hanan Benammars døde far, Halim, som spilles av den norsk-iranske skuespilleren Ali Djabbar, beretter blant annet om sin oppfatning av det franske koloniherre-dømmet i Algerie, og plasserer sin egen historie i dette perspektivet. Halim snakker om sin bakgrunn, og hvorfor han sluttet seg til frigjøringsbevegelsen Front de libération nationale (FLN), og hva det ville si å kjempe i frigjøringskrigen. Han trekker fram hvordan livet under kolonimakten framstod for de koloniserte. Denne beretningen bygger i stor grad på det som Frantz Fanon skriver i sin berømte bok om *Jordens fordømte*.<sup>11</sup> Når Halim for eksempel forteller om hvordan de undertrykte betraktet kolonisatorens verden, er det med direkte sitat fra Fanon:<sup>12</sup>

«...når vi innfødte så inn i det hvites by, var det med vellyst og misunnelsens blikk. Vi drømte om å eie alt dette.

Vi ville sette oss ved den hvites bord, ligge i hans seng – med hans kone... og den hvite var helt klar over det. Vi bare ventet på at de skulle overta, sa han om oss. Og det var helt sant. Det fantes ikke en eneste innfødt som ikke en gang om dagen drømte om å ta den hvites plass.»

Dette psyko-sosiale temaet finnes godt beskrevet hos Frantz Fanon og er enda klarere drøftet i boka som den tunisisk-jødiske forfatteren Albert Memmi (1920–2020) publiserte i 1957 – *Portrait du Colonisé précédé de Portrait du Colonisateur*.<sup>13</sup> Memmi hevder at kolonisatoren alltid vil være privilegert, uansett om han forsøker å behandle de koloniserte godt. Han er privilegert og fanget i et nett av motsetninger, der han vet at han vil miste privilegiene når de kolonisertes opprør mot uretten lykkes. Han lider av en form for selvforakt fordi han vet at han er fremmed i det landet han bebor. Dette kompenserer han ved å skape forestillinger om egen overlegenhet og de kolonisertes underlegenhet i et system av rasistisk underordning og naturgitte skiller mellom kolonisatorene og de koloniserte. De koloniserte, som er fratatt alle rettigheter, blir ydmyket, men forsøker

## «Når er de seg selv, og når er de iscenesatte roller som bærer på flere stemmer og identiteter?»

likevel å tilpasse seg til det koloniale systemet. Men uansett hvor mye de forsøker å bli som de herskende kolonisatorene, lykkes de ikke. Dermed er opprør mot systemet den eneste utveien.

Den bitre erfaringen er imidlertid at når selvstendigheten er oppnådd, overtas det koloniale systemets blikk og underordningskultur innenfor en ny maktstruktur. Elitene i de nye selvstendige landene overtar deler av det undertrykkende systemet kolonisatorene skapte. Kolonisatoren og den koloniserte står dermed fram som forvridde speilbilder av hverandre i en gjensidig grimase. Denne skjeve betraktningens dialektikk er noe vi mener forestillingen *Ways of Seeing* også forsøker – og til dels lykkes med å iscenesette.

Halims monolog fortsettes i en senere scene, der han forklarer hvordan et ønske om forandring kan finne voldelige uttrykk. Dette framstår som et ekko av Sartres berømte forord til Fanons bok, der Sartre skriver: «For i opprørets første stadium gjelder det å drepe. Ved å ta livet av en hvit mann slår man to fluer i én smekk: Man kvitter seg på en gang med en slavedriver og med en slave. Det som blir igjen, er på den ene siden en død mann og på den annen en fri mann».<sup>14</sup> I forestillingen

sier Halim: «Det vi forsto var at hvis vi ble det de var redde for, kunne vi vinne. Ved å skape oss til noe som kunne skape frykt. Når vi tok til våpen, kunne vi puste igjen». Underordningen i de koloniale maktforholdene parallellføres med situasjonen i Norge.

### Representasjonsproblematikk og dokumentarisme i *Ways of Seeing*

Tekstene som Halim framfører, viser til et av problemene i forestillingens tekstgrunnlag: Det er uklart når det som framføres, er selvopplevd, når det er sitater, og når det er fiktiv beretning. Sara Baban siterer for eksempel Aimé Césaire<sup>15</sup> i sin egenframstilling og Pia Maria Roll har beskrevet forestillingens metode som en form for flerstemthet, basert på en kollektiv prosess: «I *Ways of Seeing* springer teksten hele tiden mellom det virkelige og det iscenesatte, men det sosiale er alltid det som informerer arbeidene», sier Roll i en tekst om stykket.<sup>16</sup> Det kan synes å prioritere gruppeteaterer fremfor det dokumentariske. Om det er tilfellet, åpner det for usikkerhet om «representativitet» i forestillingen: Spørsmål kan reises om hvem Sara Baban og Hanan Benammer er eller representerer når, og hvor i forestillingen: Når er de seg selv, og når er de iscenesatte roller som bærer på flere stemmer og identiteter? I neste omgang blir spørsmålet hva dette betyr for gyldigheten av historiene som berettes i forestillingen? Skal de forstås som dokumentariske eller fiktive? Hva slags virkelighetsreferanser er det som påkalles i forestillingen? I koblingen mellom temaer, identiteter og dokumentariske grep, er det fare for at det blir uklart hvem skuespillerne representerer som klasse eller gruppe-identitet som kan invitere publikum til gjenkjennelse og identifisering.

Før iscenesettelsen av overvåking tar til, forteller Sara Baban om sine personlige erfaringer som flyktning fra Irak som etter 8 års landflyktighet til slutt fikk oppholdstilatelse i Norge. Det gis imidlertid få biografiske referanser til Babans liv i dag, og *Ways of Seeing* handler i liten grad om Babans liv som innvandret, ung muslim i Norge. Når Sara Baban senere i forestillingen ser på en av husfasadene, lever hun seg inn i hvordan det kunne være å gå inn i huset og legge seg i badekaret. Være hjemme i huset, og samtidig være seg selv. Så kommer det overraskende: Der skulle hun fortelle at hun «...forstår hvorfor noen blir radikalisert». Det revolusjonære potensialet i den erfarte, samtidige undertrykkelsen i Norge som forestillingen søker å dokumentere, blir imidlertid uttrykt som en vilje til å reise ut av Norge for å kjempe andre steder: «Når vinden snur...» sier Sara Baban mot slutten av stykket, – «reiser jeg til Rojava». Hun må reise via Irak, kjøre bil, komme seg over Tigris og reise via Kobane. Det går sakte opp for henne hva som er i ferd med å skje der, sier hun, og stemmen endres fra å være nøktern og realistisk, til å bli i stigende grad engasjert, optimistisk og oppstemt.

Alt er allmøtestyrt. Så for første gang kan kurderne i Syria, som tidligere har fullstendig vært undertrykket av systemet, de kunne ikke engang få bruke sitt eget språk. For første gang kan de bestemme over sin egen hverdag. Og kvinnebevegelsen er autonomt organisert i alle disse gruppene...

Kvinnene har spilt den sentrale rollen i denne utviklingen, framholder Sara Baban. De tradisjonelle lederne flyktet, nå kunne de bygge samfunnet på nytt, basert på prinsipper om økologi, kvinnefrigjøring og direkte demokrati. Samfunnet skulle ikke lenger være basert på identitet, men på likeverd, «(men)... nå blir de stempelt som terrorister, av Norge, av NATO», sier Sara Baban, «Rojava blir bombet akkurat nå».

Referansen til Rojava er ikke tilfeldig. Denne kurdiske enklaven i Syria er blitt til et symbol på en ny form for kommunalistisk demokrati som delvis er basert på ideene til den amerikanske anarkistiske teoretikeren Murray Bookchin. På tross av ulike retninger og motsetninger har kvinnene fått en framskutt plass i Rojavas samfunnsstruktur, og det politiske systemet der er blitt oppfattet og framstilt som en ny form for demokrati med mulig betydning for hele regionen om det ikke blir nedkjempet av regionale og internasjonale stormakter.<sup>17</sup> I sluttscenen går Sara Baban inn i et crescendo av sinne og politisk agitasjon. Hun skriker følelsesladet og aggressivt inn i den stativplasserte mikrofonen i halvmørket på en framskutt posisjon på scenegulvet.<sup>18</sup> Ifølge krediteringene parafraseres tekster av Aimé Césaire, Frantz Fanon og Jean-Paul Sartre.<sup>19</sup> Sara Baban går over i sang, som etter hvert legges til et flerstemt lydspor, sangen øker i styrke og Sara Baban går opp i toneleie. Det er den kurdiske sangen som fortsetter...

Bakgrunnsbildet utvikles til å bli en strektegning av Delacroixs kjente revolusjonsbilde fra 1830, «La liberté guidant le peuple». Og Sara Baban framstår som en slags parafrase av en kvinnelig Sant Sebastian der pilene er erstattet av strå.

Dette gir ny mulighet for refleksjon over teaterstykkets temaer: Til tross for at stykket har rasisme og undertrykkelse som et hovedtema, og lar to skuespillere dokumentere egne familiers historiske erfaringer, er det ikke deres erfaringer fra Norge som egentlig dokumenteres. Det inviteres riktignok til innlevelse i Sara Baban<sup>20</sup> og Hanan Benammars familiehistorier tilbake i tid og det gir god mening også i forhold til å etablere deres identiteter i Norge anno 2018, fordi traumatiske erfaringene fra flukt og undertrykkelse må forventes å være i generasjoner. Likevel er det altså ikke først og fremst i Norge og overfor norsk flyktning- og asylpolitikk at de dokumenterer sin situasjon som ofre for undertrykkelse, krig og konflikt.

Det politisk-økonomiske nettverk i det norske samfunnet som «er interessert



**Billedtekst**  
Ketil Lund og Sara Baban i *Ways of Seeing*. Foto: Leif Gabrielsen

i et mer rasistisk Norge», blir vel strengt tatt heller ikke dokumentert i forestillingen, om man forventer at journalistiske eller samfunnsvitenskapelige krav til fakta og sammenheng skal oppfylles i teateret. Overvåkningstematikken er iscenesatt som et prosjekt der blikket som overvåker snus. Sara Baban og Hanan Benammar framstilles heller ikke som ofre for disse nettverkene påståtte makt og eventuelle overgrep, men i det de vender overvåkingen mot dem de oppfatter som personer som står bak overvåking i Norge, inntar de en kritisk posisjon til overvåkningens rolle i samfunnet. Prosjektet kunne vært bedre forankret og forklart i forestillingen for øvrig, og risikerer å bli en forestilling i forestillingen. La oss derfor se nærmere på overvåkingstematikken i *Ways of Seeing*.

**Overvåkingstematikken i *Ways of Seeing***  
Det er forestillingens andre del som isenesetter et drama om overvåking innenfor forestillingens helhet. Temaet har to sentrale narrativer: Det ene narrative handler om at hovedpersonene Sara Baban og Hanan Benammar gjennomfører et omvendt overvåkingsprosjekt i 2018, der de setter seg som mål å kartlegge «nettverkene som har

interesse av å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn.».<sup>21</sup> Det andre narrative er Ketil Lunds «tilfeldige» møter med de to, mens de gjennomfører prosjektet. De to narrative har forskjellige funksjoner når det gjelder å skape sammenheng og helhet i forestillingen.

Det omvendte overvåkingsprosjektet som varsles av Hanan Benammar, er en reise i Oslo og omegn sammen med hennes «new friend Sara» for å kartlegge «...who is part of constructing and supporting the extreme right in Norway». Prosjektet skal ta ni måneder, og starter i mars 2018, sies det. Det er en reise med innlagte stopp ved utvalgte personers hus og hjem. Husene er filmet på avstand, på stativ og med zoom. Følgende beskrivelse er hentet fra en tematisk innholdsanalyse publisert i Morgenbladet september 2020.

Grønt bladverk ved husets gjerde blafrer i vind og skjuler store deler av husfasaden. Kofferter og reisevesker står på scenen, innimellom noen flyttbare buskplanter. En kraftig trestamme i 8–10 meters lengde er lagt skrått ut på scenegulvet til høyre. Hanan Benammar forteller fra scenegulvet at de har vandret i én måned. Det er april, sies

det, første soldag, fortsatt snø, det er kaldt, en hund bjeffer, – den lukter oss, sier Hanan Benammar. Og som om det var en slide i et innføringskurs i bysosiologi, fortsetter hun: «This house belongs to Tor Mikkell Wara... justice and emergency minister... he just took over two days ago, after the racist and islamophobic Sylvi Listhaug was forced to resign». I den videre presentasjonen av Wara fremheves kontakten med First House, hans nylige tiltredelse og politiske agenda som justisminister. De sitter foran «this *first house* for seven hours», angivelig bak vintergule tujabusker. Scenen tar 4 minutter. Derfra «går de» til det neste huset, der Christian Tybring-Gjedde angivelig bor, i et rødt rekkehus. Busker og steiner omorganiseres, og videoproleksjonen er igjen filmet gjennom bladverk og på relativt stor avstand. I den verbale presentasjonen av Tybring-Gjedde fremhever Hanan Benammar hans utdanning fra USA, hans posisjon i Oslo Frp og opptatthet av islam, innvandring, nasjonalisme og sikkerhetspolitiske spørsmål. Det opplyses også at han skrev artikkelen «Drømmen fra Disneyland»

i 2010 sammen med Kent Andersen. Det påstås at mye av det samme tankegodset i denne artikkelen senere ble artikulert av Behring Breivik: Arbeiderpartiet har sveket nasjonen, det flerkulturelle er en trussel mot det norske samfunnet. Den neste scenen med huset til Resett-redaktør Helge Lurås varer i fulle 7 minutter og er den det er gjort mest ut av.<sup>22</sup>

På rekke og rad kommer husfasader opp som videoproleksjoner, og de sentrale personene som bor der, kommenteres fortløpende, samtidig som vær og vind protokolleres som i en loggbok. Den ville sett omtrent slik ut:

| dato         | tid/sted/<br>vær mm  | hvem som<br>bor her           | hovedtema i<br>presentasjon                                                                                                                                 |
|--------------|----------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 16. mai      | Langerud             | Kent Andersen                 | Utdrag fra «Drøm fra Disneyland» gjengis                                                                                                                    |
| 28 mai       | et sted på Østlandet | Hege Storhaug<br>Rita Karlsen | Om boka <i>Den 11. landeplage</i> og investoren som kjøpte og distribuerte opplaget, det spørres, hvem var det?                                             |
| slutt av mai | Bærum                | Helge Lurås                   | Resett, defineres som ««racism 2.0»» av mai Fremheving av Lurås' militære bakgrunn og rolle som sikkerhets- og terrorrekspert, leder av organisasjonen CISA |
| dagen etter  | Nesodden             |                               | osv osv...                                                                                                                                                  |

Hele tiden fremheves betydningen av å se, men ikke bli sett, og det å overvåke for å forstå skjulte sammenhenger. «Nobody can see us, we come as close as possible...a bicycle outside, someone is at home...» Overvåking fremstilles som noe truende og destabiliserende, noe også publikum i salen kjenner på. Mye foregår i halvmørke mens de to reisende distraheres av sine egne tankestrømmer. Hanan Benammar tenker over sin fars skjebe og personlighet, og redsel over å være der. Mens Sara Baban skjærer ut i en fantasi om å gå inn i et hus, ligge i badekaret og fortelle om sitt liv. Mot slutten står et stillbilde av et leilighetskompleks på Frogner en lang stund. Her påstås at flere viktige investorer og profilerte motstandere av innvandring bor. Det antas at personene både politisk og sosialt står hverandre nær. Den politiske kunnskapen de trekker av dette er, i Hanan Benammars oppsummering, at

...they are actually the main investors in Norway, and they are all friends. They spend time together, they share the same ideology, and they give money to Frp, Resett and this whole propaganda machine. So what seems to be a very

ephemeral phenomena, is actually financed by the centre of Norwegian economic power.

Sist i rekken vises Stoltenbergs hus, i drama-turgisk overgang til den andre politiske virkeligheten som presser seg på i teaterets nåtid: Tyrkias bombing av Kurdistan i Syria. I avslutningen av stykket er fokuset på personer som har med forsvar og sikkerhet å gjøre, med rask visning av en rekke husfasader og oppramsing av navn.

Noe av problemet med denne delen av forestillingen, er den tolkningen som indirekte her fremsettes om at de nettverk og bekjenskaper som nevnes, også er en maktelite med sammenfallende interesser. Personer sentralt i Frp og innvandringsfiendtlige miljøer som Resett og HRS knyttes sømløst til byråkrater i forsvaret og sikkerhetstjenestene og «main investors in Norway». Om dette var sant, ville det vekket til interesse og politisk handling. Men som skattelister viser, er for eksempel de nevnte investorene langt fra de virkelige formuende i Norge, og heller ikke dem med sterkest interesser i Norge som et «rasistisk samfunn». Og hvor hører Jens Stoltenberg hjemme? Om kunstnerne bak forestillingen ønsker at kartleggingen av norsk politisk virkelighet skal være dokumentarisk og troverdig, faller dette igjennom. Koblingen mellom makt, penger og rasisme formidles ikke på en måte som virker overbevisende på de tilstedeværende tilskuerne. I stedet etablerer forestillingen en omtrentlig samfunnsanalyse som nærmest forutsetter at publikum på forhånd er innforstått og enige i at dette nettverket har ««interesser i et mer rasistisk samfunn»». Det dokumentariske er imidlertid bedre forankret i den andre isenesettelsen av overvåkingstematikken, som er knyttet til Ketil Lunds tilstedeværelse i forestillingen.

**Stat og overvåking av muslimer i Norge**  
Dette andre temaet om overvåking handler om PST og Lund-kommisjonens arbeid, og har som funksjon å koble overvåking i det norske samfunnet til undertrykkelse av muslimer i Norge. 40 minutter ut i forestillingen kommer en eldre herre i beige cordfløyel og kortermet, brun fritidsvest inn fra venstre: – God aften, mitt navn er Ketil Lund.... høyesterettsdommer, starter han, og beskriver seg selv som tidligere leder av Lund-kommisjonen og «i denne anledning en særdeles aktiv turgåer». Han sier han er ved en tursti opp mot Sognsvann, det er blitt juni, og han oppdager «disse kvinnene». Han synes det er pussig, hva holder de på med?

Lund kommer i samtale med kvinnene, eller riktigere: Sara Baban forhører ham og spør ham ut om hvem han er, om han kjenner nabolaget, og om hvorfor han er her. Med Lunds skikkelse og velvillige humor kommer noe komisk og ledig over forestillingen. Det spilles på at scenene er iscenesatte improvisasjoner der skuespil-

lerne går inn og ut av rollenes tid og sted. Et viktig avklarings spørsmål som Sara Baban stiller, er blant annet om det er lov å filme andres hjem, som Lund svarer betinget ja på. Viktig er også det at Lund har sin egen kunnskap om overvåking, politi og rettstat. Lunds sceniske utgave av seg selv framfører en teori om samfunnsutviklingen på denne måten:

– Altså strafferetten, den omdannes som ledd i en stadig pågående utvikling av et mer og mer omfattende og repressivt overvåkingsregime. Og med dette får vi den konsekvens at vår tradisjonelt liberale rettstat, en bærebjelke i det norske demokratiet, simpelthen nedbygges. Og dette Sara, det er mitt anliggende...

Og viktig for å skape sammenheng i stykket, er det at Sara Baban også forhører seg om Lund mener det er en forbindelse mellom innvandring og disse innstrammingene i straffeloven. Lund bekrefter antakelsen ved å henvise til at PST i sine årlige trusselvurderinger definerer muslimske miljøer som viktige å overvåke. Og fortsetter:

– Konsekvensene av dette for vår liberale rettstat, den er det faktisk få som interesser seg for. Ikke politikerne, ikke fagbevegelsen, ikke den toneangivende delen av mediene, ikke den toneangivende delen av sivilsamfunnet, med en del hederlige unntak, så å si ingen. Så det er jo derfor, Sara Baban, at jeg løper etter dere her på vestkanten, for dere er jo de eneste som egentlig interesserer dere for disse spørsmålene...

I denne koplingen oppstår det igjen uklarhet i det dokumentariske grepet: De to skuespillerne er ikke umiddelbart troverdige som muslimske ofre for overvåking. At Sara Baban og Hanan Benammar er muslimer, virker i det hele tatt som et lite sentralt tema i stykket. Og når de står fram som «seg selv», er det ikke egentlig en «offerstatus» som muslimer som fremheves, men deres ulike måter å forholde seg til det norske samfunnet på: Hanan Benammar vil være kunstner og leve i Norge. Sara Baban vil til Rojava og kjempe for en demokratisk utvikling i Kurdistan. De er rimelig ressurssterke, og det framstår mest som et kunstnerisk stunt å snu overvåkingsblikket. Det radikale stuntet tas heller ikke videre, og forblir, sett ut fra det politiske teaterets perspektiv, uten politisk effekt. Snarere enn å motivere til politisk handling utover teateret selv, gir kartleggingen av nettverkene en følelse av maktesløshet overfor systemiske og kulturelle klasseforskjeller.

Som tilskuere lærer vi altså hverken hvordan det er å være «overvåket muslim», eller noe særlig nytt om overvåking i Norge. Måten overvåking er iscenesatt og integrert i

## «Måten overvåkning er integrert i forestillingen, vektlegger overvåking som sosial praksis og fysisk nærvær. Men dermed mister man av synet det systemiske og teknokratiske.»

forestillingen på, vektlegger overvåking som sosial praksis og fysisk nærvær. Det kan sies å være tilpasset teaterets fysiske rom. Men dermed mister man av synet det systemiske og teknokratiske maktaspektet i moderne staters overvåkingsindustrielle kompleks. Og det til tross for at overvåking, og spesielt *digital overvåking* jo er et av vår tids viktigste tema, som virkelig kunne trenge å bli problematisert og utforsket i kunsten. Iscenesetelsen av overvåkingstematikken er i våre øyne stykkets akilleshæl.

**Om å iscenesette overvåking**  
Mens forestillingen ennå var en søknad til Kulturrådet, og bar søknadsnummer ES465999 og prosjektnummer 277971, het den ikke *Ways of Seeing*<sup>23</sup>. Arbeidstittelen var «Forbrytelse og bibliotek», og i søknaden ble det framhevet under Kunstnerisk/kulturell/faglig målsetting at «arbeidet vil ta utgangspunkt i en undersøkelse av statlig overvåking og de hemmelige tjenestene i Norge». Forestillingen skulle ha to mål: Mål 1 var å bruke

thrillerens dramaturgi i casting/tekstutviklings-prosessen med dokumentarisk materiale. På denne måten kan fiksjonen legges i drama-

turgien, mens aktør og tekst fortsatt hovedsakelig er dokumentarisk.

Mål 2 ga en mer biografisk og teaterfaglig begrunnelse for å skape en spesiell form for teater. Pia Maria Roll skrev:

Jeg har gjennom flere forestillinger vært interessert i hvordan teateret kan være åsted for sosiale og politiske undersøkelser. Hvor går grensene for det aksepterte? Hva er det som faktisk er lov? Finnes det parametere for kontroll som jeg ikke engang er klar over? En av metodene som interesserer meg er provokasjonen, nettopp fordi hvis den fungerer er god på å synliggjøre de grensene man på forhånd var usikker på hvor befant seg. Når jeg og mine kollegaer nå går inn i et felt av samfunnet preget av strengt hemmelighold, frykt og potensiell straffeforfølgelse tenker jeg at det er mulig å tøye denne metoden ytterligere.

I prosjektskissen framhever Pia Maria Roll den digitale overvåkingen som i dag finner sted og siterer Edward Snowdens anonyme e-postmeldinger til filmskaperen Laura

Poitras, som i 2015 fikk Oscar for beste dokumentarfilm for *Citizenfour* om Edward Snowden. Hun er motivert av de fakta som kom fram i kjølvannet av Snowdens og Julian Assanges formidling av hemmeligstemplet informasjon fra NSA, det militære overvåkings-senteret i USA.

Lekkasjen viste økonomisk spionasje, diplomatisk spionasje og overvåkning av hele lands befolkninger uten at det forelå mistanke om lovbrudd. Den uttalte ambisjonen fra NSA's side går ut på total overvåkning av både egen og andre nasjoners befolkning. I Norge utløste nyheten en viss debatt, bl a beskrev dokumentene hvordan NSA hadde mottatt 33 millioner telefondata fra norsk etterretningstjeneste i løpet av en måned ved årsskiftet 2012/2013. PST avviste dokumentasjonen, men det ble aldri bevist. Den store debatten hva statlig kontroll og overvåkning gjør med samfunnet uteble. Konsekvensene for kretsen rundt Snowden har vært store. Edward Snowden og Julian Assange (som har bistått Snowden) er i henholdsvis midertidig (sic) asyl og i husarrest. Det er liten tvil om at de er «dead men walking», med liten sjanse til å unngå livsvarig fengsel eller verre. Poitras, Harrison, Applebaum kan ikke lenger bo i sine hjemland (UK, USA). De står enten overfor rettsforfølgelse eller under så massiv overvåkning at det ikke er mulig å beskytte kilder eller utføre meningsfullt journalistisk arbeid. Forfølgelsen av Snowden er relativt kjent, men at det er en rekke vestlige journalister som i praksis er på flukt syns jeg er oppsiktsvekkende og står som en viktig motivasjon for dette arbeidet.

Det utsatte menneske er her de som har leket, de som har risikert sin egen sikkerhet og kontrollen over sitt eget liv; Snowden, Assange, Poitras, Harrison<sup>24</sup> og Applebaum<sup>25</sup>. Den forestillingen man ser vokser fram i søknaden, har med digital overvåking å gjøre, og med NSAs kapasitet og vilje til å overvåke borgere i andre land enn USA. Snowden og Assange og mange andre har opptrådt som varslere og ofret mye for å informere om det nye militærindustrielle kompleks i USA. Utfordringen i forestillingen «Forbrytelse og bibliotek» blir å finne ut hvordan et undersøkende, utforskende, og dokumentarisk teater kan lage en provoserende forestilling som får fram «grensene for det aksepterte», og som skal «synliggjør(e) de grensene man på forhånd var usikker på hvor befant seg».

La oss stoppe litt opp her og se om vi, uavhengig av regissørens søknad, kan trekke opp noen grenser som man på forhånd kunne tenke seg eksisterte i denne tematikken, uten nødvendigvis å vite hvor de var. For det første er det en spennende grense knyttet

til statsmakten og den enkelte, som handler om konflikten mellom det frigjørende og kreative potensialet i internettet og de digitale mediene, og det faktum at vi hele tiden kan spores, når vi bruker dem. Det er en storslått Hans-og-Grete-tematikk i den digitale utviklingen, der vi fristes med alt vi ønsker av godteri og søtsaker, men uten at vi egentlig tar inn over oss at vi faktisk blir fetet opp og spist. Hvis heksen er ond, er det på tide å våkne opp og gjøre motstand. Heksen er i dette tilfellet NSA og USAs digitale makt, og Hans og Grete er alle verdens borgere som er gjort til digitale slaver i en ondsinnet overvåkings-økonomi, med kontor i USA. Grensen handler om hvor mye vi alle skal tåle av overvåking for å nyte den digitale medieindustriens godteri.

Det bringer oss for det andre til neste grense, som handler om hva det betyr at Norge er en stat i det internasjonale samfunn med ansvar for sine innbyggere. Skal ikke staten Norge beskytte oss, når en fremmed makt overvåker oss og får tilgang til data om våre liv, våre kjøp og våre smakspreferanser i alle livets sammenhenger? Hva betyr en stat, om den ikke gir oss mulighet til å bestemme selv og begrenser hva en annen makt skal få vite om oss? Vår tillit til staten Norge er stor, sies det ofte med grunnlag i samtidige undersøkelser. Men burde den vært litt mindre? I mange sammenhenger samarbeider jo staten Norge med USA, for eksempel i forsvars- og sikkerhetsspørsmål, blant annet gjennom vårt medlemskap i NATO. Og selv om politiets overvåkingstjeneste er et redskap underlagt den norske stat og Stortinget, er jo dette politikkområder hvor både innsyn og transparens og demokratisk deltakelse er systematisk begrenset. Man har et parlamentarisk overvåkingsorgan som skal kontrollere at overvåking og hemmelighold ikke misbrukes. Men det er en åpenbar grense her for hvor mye overvåking som skal tillates. Og det er en grense for hvor mye tillit vi skal ha til de organene som har ansvar for å sette grensen og overvåke den, for oss.

Dette var jo et tema i Lund-kommisjonens arbeid i Norge, der man fant ut at det fantes en uheldig form for «overvåkingskultur» som skapte et stilltiende interessesfelleskap mellom det parlamentariske, det utøvende og det byråkratiske systemet for overvåking. Det ble overvåket for mye, for lenge, og ukulturen vokste seg sterk. I Lund-kommisjonens tekst heter det at:

Den situasjonen som førte frem til nedsettelsen av granskningskommisjonen, viser at hemmeligholdet kan bli tjenestens verste fiende. I spørsmålet om hemmelighold kan det reises tvil om tjenestene alltid skjønner sitt eget beste (Dokument nr. 15 1995–96, s 590).

Lund-kommisjonens rapport og den påfølgende høring førte til at staten måtte beklaage og gi erstatning til dem som urettmessig

## «Den omvendte overvåkingen peker til overvåking med kikkert og kamera, noe som minner om 1950-tallets spionthrillere og de første James Bond-filmene.»

var utsatt for overvåking. Og apropos Lund. Tidligere høyesterettsdommer Ketil Lund er i søknaden foreslått som en av de dokumentariske biografiske innslagene i forestillingen, en rolle han også fikk i den endelige forestillingen *Ways of Seeing*, der han gestalter en versjon av seg selv på scenen. Søknaden gir et innblikk i hva Lund var tenkt å kunne bidra med:

Et av Lunds poeng i forhold til dagens situasjon er at man må diskutere hvordan overvåkning blir brukt som et undertrykkelsesmiddel både av radikale stemmer, men også mot den voksende underklassen som ofte har muslimsk bakgrunn. Lund vil delta som aktør i forestillingen. Sammen vil vi foreta en undersøkelse/etterforskning knyttet til den norske E-tjenestens samarbeid med internasjonal etterretning. Sentrale spørsmål vil være: Hvordan arbeider de hemmelige tjenestene? På hvilken måte samarbeider PST med andre lands etterretning? Hva vet politikerne?

I prosjektet som ennå heter «Forbrytelse og bibliotek», er altså overvåking og undertrykking av muslimer og radikale stemmer koblet

sammen. Samtidig er det en maktkritisk tematikk. Sammen med Lund vil regissøren:

... foreta en undersøkelse/etterforskning knyttet til den norske E-tjenestens samarbeid med med (sic) internasjonal etterretning. Sentrale spørsmål vil være: Hvordan arbeider de hemmelige tjenestene? På hvilken måte samarbeider PST med andre lands etterretning. Hva vet politikerne?

Planen var øyensynlig å besøke og intervjuer Julian Assange i London, Laura Poitras i Berlin og Edward Snowden i Moskva, som enkeltpersoner som har ofret mye i kampen for å få fram informasjon om overvåking og hemmelige tjenester. Man kan anta at tanken har vært, utover å gjøre research, at intervjuene skulle benyttes i videoproleksjoner på scenen og gjøre de tre dokumentarisk til stede i forestillingen på denne måten. En som også nevnes som aktuell for scenisk opptreden, som en av mulige «kontekstuelle kilder», er en bibliotekar som arbeidet ved hovedbiblioteket Deichman i Oslo sentrum, og bodde like ved regjeringskvartalet, under angrepet 22. juli 2011. Ursula Lach var opprinnelig polsk, men bodde 37 år i Norge



**Billedtekst**  
*Nå løper vi*, regi: Pia Maria Roll, Brageteatret 2016.  
Foto: Ingrid Eggen

## «Det er mest av alt gjenferdet, Hanan Benammars far, som bærer fram stykkets alternative perspektiv.»

og var en dedikert bokelsker og bibliotekar. Hennes kompetanse lå både i det å være borger i Øst-Europa før jernteppet falt, i å ha kunnskap om moderne sensurhistorie, og om betydningen av «fortellinger og fiksjon som redskap på repressiv makt».

Dokumentasjon og iscenesettelse av overvåking i det som ble *Ways of Seeing* er, som naturlig i en kunstnerisk prosess og et gruppeteater, endt opp med noe annet enn videointervjuer av Snowdon, Poitras og Assange. Med deres deltakelse ville nok forestillingen hatt et sterkere innslag av refleksjoner rundt teknologiens repressive karakter og farlige muligheter i hendene på militær og sivil etterretning. Oppsummert om overvåking kan vi si at mens prosjektsøkningen til «Forbrytelse og bibliotek» pekte i retning av å undersøke «deep state»-logikker og en overvåkingsteknologi på avveier, tar Ketil Lunds analyser om fortellinger om Lund-kommisjonens arbeid oss nærmere 70-tallets politiske teorier om den status støttende klassestaten. Iscenesettelsen av den omvendte overvåkingen peker imidlertid til fysisk overvåking med kikkert og kamera, noe som mest minner om slikt som foregår i 1950-tallets spionthrillere og de første James Bond-filmene. I ste-

det for at to ressurssterke kvinner anno 2018 sitter på nettet og f.eks. hacker FRPS og HRS sine hjemmesider, får vi en fysisk og metaforisk framstilling av «old-style overvåking» og av at maktens panoptiske blikk er snudd.

***Ways of Seeing* som teaterforestilling, høsten 2018**

Forholdet mellom den opprinnelige planen for stykket og slik stykket til slutt ble, illustrerer både styrker og utfordringer i den formen for prosessuelt gruppeteater som *Ways of Seeing* representerer. Styrken er at skuespillere og regissør sammen skaper en forestilling med utgangspunkt i ideer som prøves og at forestillingen deretter blir til under en kollektiv arbeidsprosess. Regissøren er ikke den som setter sitt sterke preg på forestillingen, som i regiteateret, men er med i et kollektiv av kunstnere. Dermed blir resultatet et forhandlet samarbeidsprosjekt, skapt av en gruppe der ulike ideer og tekster er smeltet sammen. Det eksperimenteres ofte med form og dramaturgiske grep, og forestillingene er dynamiske i den forstand at de også gjerne kan forandres mens forestillingen framføres på ulike tidspunkt i sitt samlede liv. Forestillingens aktualitet og relevans og

den politiske tendensen i forestillingen blir dermed også et kollektivt og prosessuelt anliggende. Utgangspunktet er ofte en idé, som i dette tilfellet overvåkingssamfunnet, som så endres ut fra erfaringene til deltakerne i teaterprosessen. Svakheten er ofte at de ulike ideene som kommer fra forskjellige deltakere i prosessen, ikke så lett lar seg integrere i et helhetlig perspektiv.

De utfordringene som *Ways of Seeing* har stått overfor under tilblivelsen, kan historisk sett knyttes an til erfaringer fra det politiske gruppe- og dokumentarteateret i nordisk seksti- og syttitalls-teater representert ved forestillinger som *Flottan* og *Hemmet* i Sverige, *Svartkatten* i Norge, og grupper som Pistolteatern i Sverige, Tram-teateret i Norge og Solvognen i Danmark. Det er interessant i denne sammenhengen å trekke fram en viktig – men nå i stor grad glemt bok, som kom ut i Sverige i 1977 med tittelen *Teaterarbeite*. Boka var redigert av Kurt Aspelin og hadde undertittelen «Texter för teori og praxis». Den bestod av bidrag som drøftet teaterets teori innenfor en vid forståelse av hva realistisk teater innebærer og hva semiotisk teateranalyse betyr. Datidas mest kjente regissører i svensk teater – Ralf Långbacka, Lennart Hjulström og Göran

O. Eriksson – drøftet også praktisk teaterarbeid med utgangspunkt i sine karrierer og erfaringer.

Selv om de svenske bidragene i boka er preget av sin tid, finnes det perspektiver i dem som det kan være nyttig å trekke fram også i en drøfting av *Ways of Seeing*. I sitt bidrag behandlet Göran O. Eriksson (1929–1993) hvordan en forestilling gestaltes og forholder seg til sitt publikum.<sup>27</sup> Han pekte blant annet på hvordan en teaterforestilling kan forstås som uttrykk for en bestemt gruppe, kategori eller klasse og deres erfaringer, drømmer, frykt og håp. Arbeidet med forestillinger må da bygge på en forståelse av gruppens situasjon, og som han skriver «[...] dess påverkbara plats i vad Brecht kallade «det historiska fält» där den befinner sig. Teaterns uppgift blir att klarlägga motsättningar, inte att överbrygga dem.»<sup>28</sup>

Eriksson var i denne teksten særlig opptatt av arbeidet i gruppeteateret, og han legger vekt på at arbeidet har to grunnleggende mål. Det første dreier seg om å identifisere hvem teaterarbeidet egentlig er henvendt til, det vil si hvilken publikumsgruppe som forestillingen først og fremst solidariserer seg med. Det andre mål går ut på å rense teaterteksten for alle unødvendige og

forvirrende elementer slik at den klart formidler til tilskuerne hvordan de blir en del av tekstens undersøkelse. Som for John Berger er det grunnleggende for Eriksson at teateret må forstås som estetisk opplevelse samtidig som det er et sosialt fenomen. Det oppstår et samvirke mellom forestillingsteksten og publikum som medspiller til teksten. Avslutningsvis skriver Eriksson: «Teaterrummet är ett enda rum, där skådepelare och åskådare tillsammans undersöker frågor och skeenden vilkas betydelse der är skådespelarnas och er sak att övertyga publikum om.»

Dette er i tråd med det som bokas redaktør Kurt Aspelin skriver i sitt essay<sup>29</sup>, der han karakteriserer teaterbegivenheten – forestillingen – som et kommunikativt forhold i rendyrket form. Det er et momentant «nå» og et nærvær mellom sender og mottaker, der begge samler seg om øyeblikkets meddelelse. Det innebærer at tilskueren blir en del av teaterbegivenheten og enten godtar den eller avviser den. En teaterforestilling er oppbygd av mange ulike delelementer som danner ulike tegn – tekst, lyd, kroppens gester, scenebilde – som alle inngår i en helhet av en stadig gjensidig tolkningsprosess mellom scene og sal. Det vil si at tilskueren er en implisert aktør i forestillingsteksten. Disse perspektivene kan gjøres relevante i en analyse av *Ways of Seeing* som forestilling.

Når det gjelder Eriksson første mål om å identifisere hvem teaterteksten har som sitt primære publikum, mener vi at forestillingen *Ways of Seeing* ikke helt lykkes. Representerasjonsutfordringene i overvåkingstematikken er allerede nevnt. I tillegg forutsettes en rekke ting som gjør identifiseringen av det primære publikum problematisk. Det gjøres flere forventninger til publikums kompetanser og kunnskapshorisonter, f.eks. knyttet til at man ikke bør ha problemer med engelsk som scenespråk, at man har rimelige kunnskaper om den politiske situasjonen i Frankrike, vet hva Algeriekrigen dreide seg om, og at det er et radikalt demokratisk prosjekt under utvikling i Kurdistan. I lys av dette fremstår forestillingens primære publikum som et urbant, intellektuelt publikum med venteradikale sympatier. Det eventuelle pedagogiske elementet som det dokumentariske grepet kan innfri gjennom identifikasjon og innlevelse, står dermed i fare for å gå tapt.

Op i stedet for å gjøre det Berger og Mohr gjorde i *A Seventh Man* ved å la den dokumentariske effekten av enkelthistorier bli et typisk bilde på mange skjebner, blir Hanan Benammar og Sara Babans historier personlige og ikke-representative. Det er faktisk spøkelset, gjenferdet etter Hanan Benammars far, som mest av alt bærer fram stykkets alternative perspektiv og «way of seeing». I historien om flyktningen som kom til Frankrike etter at han hadde deltatt i den algeriske frigjøringskrigen, finnes en invitasjon til kollektiv innlevelse hos et allment publikum. Det er i nærværet av spøkelset og det «nå» hans historie etablerer, at alle som

opplever teateret også kan forstå de sosiale og mentale konsekvensene av kolonial undertrykking. Til sammenligning blir den eventuelle undertrykkingen av overvåking og rasisme i Norge hverken godt dokumentert eller forankret i stykkets helhet. For å sette det på spissen: Sara Baban og Hanan Benammar framstår ikke i forestillingen som undertrykte muslimer i Norge, men som tilpassete og relativt vellykte i sin integrering i det norske samfunn. Sara Baban har riktignok sin traumatiske historie som barneflyktning og asylsøker, og Hanan Benammars familiehistorie viser fram kolonialismen som system og Frankrikes tiltakende polarisering. Men Hanan Benammar snakker engelsk i forestillingen, og viser med det en distanse til det norske, selv etter 10 år i Norge: som EU-borger med fransk statsborgerskap og full bevegelsesfrihet i Europa, har hun egentlig ikke behov for det norske.

Vi reiser dermed spørsmål ved hvordan skuespillernes «egentlige virkelighetsidentitet» spiller inn i forestillingens fiktitivitet. Dette er et spørsmål som ofte dukker opp i forbindelse med det nye dokumentarteateret i Europa, slik det blant annet er utviklet av teatergruppen Rimini Protokoll. I det «gamle» dokumentarteateret lot man «virkelige» mennesker ofte bli framstilt av skuespillere som spilte de dokumentariske rollene. Rimini Protokoll<sup>30</sup> og andre dokumentarteatre av samme type bruker imidlertid ikke profesjonelle skuespillere i arbeidene sine, men såkalte «eksperter». Det vil si mennesker som står på scenen i kraft av sitt eget liv og sin egen tilværelse. De framstiller altså seg selv direkte, og er eksperter i sine egne livsverdener. Dette grepet var blant annet benyttet i den versjonen av *En Folkefiende* som Rimini Protokoll presenterte på Ibsenfestivalen i Oslo i 2012. Da valgte iscenesetterne ut 100 personer fra Oslo på statistisk grunnlag som representative for byen, og som kunne sies å ha noe til felles med Ibsens skikkelser. Disse diskuterte så de problemene Ibsendramaet reiser, blant annet om forholdet mellom demokrati og offentlig opinion<sup>31</sup>.

Også Pia Maria Roll har benyttet dette grepet i flere forestillinger, blant annet i *Nå løper vi*, der Sara Baban og broren hennes fortalte om familiens dramatiske flukt, og i *Over Ævne III*, der både en biskop, en korrupsjonsjeger, en kjent varslar og øst-europeiske anleggsarbeidere spilte «seg selv». I det ny-dokumentariske teatret representerer vanligvis ikke ekspert-menneskene på scenen noen andre enn seg selv. Representativiteten er allerede etablert, og det gjenstår for publikum å gjenkjenne dem og lytte og forstå de erfaringene, synsmåtene og perspektivene (ways of seeing) som de formidler.

Når det gjelder Erikssons andre målsetting om å rense og klargjøre teksten, har vi allerede påpekt flere elementer som gjør det vanskelig for forestillingen å innfri på dette punktet. Det er kanskje også å kritise-



# BR U G T A F T



Anne Helgesen:  
Torodd Lindgren i Theatre Corpus  
Intervju  
s. 54–59

Elin Lindberg:  
Figurteatersamler Marie Jirásková  
Intervju  
s. 60–63



(NESODDEN): Theatre Corpus er premiereklar med en figurteater-kabaret basert på menneskene og historien til det tyske satireblad *Simplicissimus*.

– Det er forpliktende og stiller krav til den kunstneriske kvaliteten på figurene, sier kompaniets kunstneriske leder, Tormod Lindgren. Vi besøkte ham i atelieret på Nesodden.

## FIGURENES HERRE



**Billedtekster**  
s. 52–53 Scenebilde fra *Simplicissimus* med Heine-figur og snølandskap. Foto: Tormod Lindgren  
s. 54 Tormod Lindgren blant sine figurer i atelieret på Nesodden. Foto: Anine Kopperud

**T**ormod Lindgren meldte overgang til figurteaterkunsten etter 30 år som scenograf og kostumedesigner innenfor skuespiller-teatret. Nå er han kunstnerisk leder, figurmaker, scenograf og instruktør i eget kompani – Theatre Corpus.

Lindgren har utviklet sitt formspråk innen figurteater-sjangeren gjennom oppsetningene *Prospekt* (2015), *Den fri kjærlighets by* (2017) og *Corpus* (2019). I disse arbeidene tar han utgangspunkt i den bevegelige figuren som selvstendig kunstobjekt, slik har han kunnet fristille seg både fra den rådende norske figuranimasjonen og fra tradisjonell handlingsdrevet dramaturgi. Nå står han foran sin første stor-satsning; en figurteater-kabaret, oppkalt etter det legendariske tyske satiremagasinet *Simplicissimus*. Stoffet til forestillingen er hentet både fra bladets redaksjonelle innhold og fra redaksjons-medlemmenes liv.

### Figurmakeren

Vi møter Tormod Lindgren i hans verksted på Nesodden. Prøvene

på *Simplicissimus* er allerede godt i gang, likevel er han fremdeles omgitt av et tretti-talls figurer og objekter som skal være med i forestillingen. Myldret av detaljrike, gjennomarbeidede figurer er i ferd med å bli et kjenne-tegn for Lindgrens teaterkunst.

Nå pusser han forsiktig på noen av dem. Snur og vender på andre. Demonstrerer hvordan en skrivemaskin tilsynelatende kan skrive på egen hånd. Løfter en frittstående skrivemaskinvalse opp i lufta og forteller at denne valsen skal danse vals. Figurmakeren innrømmer at han kjenner skam i det øyeblikk han forsøker å bedrive dukkespill – han unn-går å spille med egne figurer. Men han svinger likevel litt på en Goebbels-figur slik at dens innebygde, slangeaktige bevegelsesmuligheter kommer til sin rett. Så drister Lindgren seg til å skyve Hitler bortover gulvet. Hitlerfiguren beveger seg på hjul som i sin tur driver figurens armer slik at den slår taktfast på ei blikktromme. På fagspråk betegnes slike figurer som *automater*. Det blir mange automater i Lind-

grens *Simplicissimus*. Men han har i tillegg skapt mer naturalistiske dukker av de to hovedpersonene, tegnerne Olaf Gulbransson og Thomas Theodor Heine. De er *tabletopfigurer* – dvs. de er direkteførte uten tekniske innretninger mellom dukken og spillerens hender.

Den nevnte Goebbels-figuren har sitt utspring i en karikatur av Olaf Gulbransson. Hitler med skarptromme ble skapt av kunstneren Karl Arnold. Begge tegninger sto på trykk i det tyske satiremagasinet *Simplicissimus* i mellomkrigstida. *Simplicissimus* hadde sin redaksjon i München, og ble grunnlagt av forleggeren Albert Lange i 1896. Mye av innholdet var politisk satire, og bladet var kjent for å balansere på kanten av hva skiftende regimer lot passere. Hitlers overtakelse av regeringsmakten i 1933 fikk fatale konsekvenser for redaksjonens ytringsfrihet.

Tormod Lindgren har latt seg inspirere av satiretegningene i *Simplicissimus*, og gitt dem nye dimensjoner ved å omgjøre de karikerte personene til tredimen-



**Billedtekst**  
Utgave av *Simplicissimus* fra 1932, med forside-tegning av Karl Arnold.

sjonale figurer og ved å gi dem bevegelser. Han startet denne praksisen allerede da han lånte uttrykk fra Edvard Munchs satiriske tegninger av Kristiania-bohemene i *Den fri kjærlighets by*.

Tormod Lindgren startet på dukkemaking til *Simplicissimus*-figurene omtrent samtidig med at Norge stengte ned for koronaen våren 2020. Det har tatt ham 7 til 8 måneder med fulle arbeidsdager fram til ferdigstillelsen. I tillegg til egen arbeidskapasitet, har han i perioder hatt tre assistenter til hjelp.

– Det å kunne jobbe og bale med det materialet som noen av Europas største tegnere har skapt, er en kjempeutfordring. Det er forpliktende, og det stiller krav til den kunstneriske kvaliteten på figurene, slår Lindgren fast.

– En satiretegning av Gulbransson, T.T. Heine, Karl Arnold eller Georg Grosz, som tegnet for *Simplicissimus* er ikke bare «brukskunst». Tegningene er å betrakte som verk, og mange av dem finnes i kunstmuseer. Jeg søker å holde en kvalitet i arbeidet

som gjør at figurene ikke bare er bruksobjekter, men individuelle kunstverk.

På tross av at utgangspunktet for teaterfigurene er satiretegningene i *Simplicissimus*, vises det ikke en eneste tegning i selve forestillingen. Dukkene framstiller i stedet ideene kunstnerne leker med i sine hoder når de tegner.

– Det er mine visuelle sceniske erfaringer som ligger til grunn for mine oppsetninger, forklarer Lindgren, som selv bruker mye tid på å tegne.

– Som dukkedesigner og dukkemaker er jeg opptatt av å bruke ulike virkemidler. Jeg vil skape figurer som publikum ikke har sett før, og de skal spilles på overraskende måter.

Lindgren hevder at for mange av dukkene i norsk figurteater er utformet av for få dukkemakere og mangfoldet i det visuelle uttrykket mangler.

– Miljøet er lite, ettersom figurteater-utdannelsen i Fredrikstad forsvant, rekruttering til figurteaterkunsten stanset dermed opp, sier han, men han me-

ner likevel å se at en ny kunstnerisk vekst i norsk figurteaterkunst er på gang. Og han legger til:

– Jeg er glad for at Kulturrådet verdsetter og støtter figurteater i Norge nå. Det er to kompanier inne på kunstnerskapsordningen, og flere kompanier får jevnlig produksjonsstøtte. Det gir håp om en oppblomstring for denne fantastiske kunstarten.

**Figurer er geniale på undertekst**  
Scenografen Lindgren må ha hatt en trang til å kommunisere sine ideer direkte til publikum også for han valgte figurteatermediet. Vi husker hvor taletrengt han var i Riksteatrets oppsetning av Niels Fredrik Dahls tekst *Henrik og Emilie* i 2006. Stykket handler om gamle og syke Henrik Ibsen, og om den langt yngre Emile Bardach som en gang for mange år tilbake møtte den store dikteren i Tyrol. I stykket står hun ute på gaten og stirrer mot vinduet hans. I dialogen skjer det nesten ingenting. Det er fabuleringer, følelser og minner om forspilt lidenskap. Men scenografen Lindgren skapte sine egne handlinger og kommentarer i form av pro-

leksjoner på scenografiens hvite vegger. Vakre mønstre vokste fram, utviklet seg og forsvant. Vi minner Lindgren om denne oppsetningen.

– Jeg visualiserte underteksten, svarer han.

– Scenografi er et godt redskap for formidle undertekst, og figurene... figurene er faktisk helt geniale når det gjelder å spille undertekst.

Samtidig er han ikke nådig mot figurteater-former som legger mye taletekst på dukkene. Han liker ikke muppets med gapende klaprende munn og figurspillere som «liksom snakker» for dem.

– Figurer er dårlig til å snakke. Mine dukker snakker ikke, slår han fast med ettertrykk.

Tormod Lindgren har jobbet i 30 år som scenograf/kostyme/video og dukke-designer. Det har resultert i et hundretalls forestillinger i ulike sjangre, men arbeidet har ofte etterlatt et savn:

– Jeg forsto vel etterhvert hva slag teaterforestillinger jeg ønsket å se, og at de ikke ville bli

**Billedtekst**  
Figurer fra *Den fri Kjærlighets by* (2017). Foto: Tormod Lindgren



laget med mindre jeg laget dem selv. Jeg har bodd 17 år i Paris. Der så jeg utrolig mange grense-sprengende figurteaterforestillinger for voksne. Da jeg for 13 år siden fikk Hedda-prisen for særlig faglig innsats som designer på min aller første figurteaterproduksjon, skjønte jeg at dette kanskje var kunstformen jeg skulle jobbe med.

Den prisbelønte oppsetningen Lindgren snakker om, er Riksteatrets danse- og figurforestilling *@lice* fra 2008. Teksten var av Stig Bang, og Kjersti Alveberg hadde regi og koreografi. Tormod Lindgren fikk boltre seg når det gjaldt figurer, objekter og videoproleksjoner. Men til tross for Hedda-prisen, figurteateroppdragene ble det snaut med. Det tok ham 10 år med diverse prosjektsøknader før han fikk et eget prosjekt innvilget. Først i 2015 kunne han gjøre sitt første lille prosjekt; arkitektur-fremtidsfabelen *Prospekt*. Deretter kunne han vise verdenspremiere på Munch-stykket *Den fri kjærlighets by*. I 2018 startet han sitt eget kompani Theatre Corpus og produserte barne-

forestillingen *Corpus* der hans forfatter-kone Aina Villanger bidro med teksten. Den handlet om et barn som svever mellom liv og død under en operasjon. Pasientens liv ligger i helsepersonalets hender, slik dukkens liv bestemmes av dukkespillernes animasjon.

Men nå i mars 2021 har altså Lindgren hode og hender fylt med *Simplicissimus* – en humoristisk, musikalsk historie-time om et av Europas sentrale satiremagasiner fra forrige århundre, sin tids Charlie Hebdo.

#### Historiebevissthet

Tormod Lindgren begynte å arbeide med det historiske grunnlagsmaterialet til sin storsatsning for 3 1/2 år siden. Han har lest og studert seg gjennom flere tiårs utgaver av bladet *Simplicissimus*, og selvsagt besøkt München der satiremagasinet holdt til. Thomas Raff, verdens fremste ekspert når det gjelder den tysk-jødiske tegneren T. T. Heine, har stilt sin kunnskap til rådighet for figurteaterprosjektet.

Kunstneren Heine har blitt den ene av forestillingens to

hovedpersoner. Den andre er den norske tegneren Olaf Gulbransson. *Simplicissimus*-redaksjonen besto forøvrig av en lang rekke kjente og dyktige bildekunstnere og forfattere. Foruten de seks kunstnerne som utgjorde redaksjonens faste stab, bidro blant annet: Grosz, Kollwitz, Mammen, Heartfield, Arnold og Kubin med sine tegninger. Forfattere som skrev tekster var Thomas Mann, Wedekind, Brecht, Hesse, Ball, Schnitzler, Hennings, Ringelnatz, Tucholsky.

Navn på kjente og mindre kjente kunstnere nærmest fosser fra teatersjef Lindgrens munn. Han kobler dem til modernismens kjente ismer som surrealisme, dadaisme, og til Bauhaus-bevegelsen. Mer enn tre år med forskning og kunnskapstilegnelse har gjort ham proppfull av viten som han nå ønsker å bringe videre.

– Man blir litt lei av historieløsheten og de korte horisontene som det finnes så altfor mye av i norsk teater, sukker han.

*Så du er ikke redd for å bli grepet*

«Man blir litt lei av historieløsheten og de korte horisontene som det finnes så altfor mye av i norsk teater.»

«*Simplicissimus* er blitt en forestilling om politisk kunst, en hyllest til den frie presse, til satiren som kunstart og til politisk aksjon.»

i historiske uetterretteligheter selv, spør vi.

– Nei, Thomas Raff har vært historisk konsulent for oss. Når manuskriptet er kvalitets-sikret av en forsker som har studert emnet i 40 år, mener jeg vi kan være temmelig trygge. Ingen kommer til å sammenligne *Simplicissimus* med *Atlantic Crossing* eller andre kulturprodukter som kan ha tatt for lett på historiske fakta.

Virkeligheten selv har fått bestemme hva Theatre Corpus' forestilling skal handle om. Lindgren startet ut med en generell interesse for tegneren Olaf Gulbransson og for kunstnermiljøet i München i mellomkrigstiden.

– Hvem kunne ane at dette naturelskende og livsbejaende mennesket Gulbransson skulle komme å angi sin jødiske kollega Heine, og at han etter 1933 skulle bli en del av det nazistiske propaganda-apparatet? sier Lindgren.

*Simplicissimus* er blitt en forestilling om politisk kunst, en hyllest til den frie presse, til satiren som kunstart og til po-

litisk aksjon. Satiretidsskriftets redaksjon var blant de første som i skrift og tegninger advarte mot nazistene og latterliggjorde dem med humorens, ironiens og kunstens virkemidler. I 1933 da Hitler kom til makten, ble redaksjonen øyeblikkelig truet til taushet. Hvis de fortsatte å ironisere over maktøverne ville bladet bli stoppet. Gulbransson fulgte flertallet og lot seg kneble. Heine nektet og måtte flykte til Tsjekkoslovakia, senere til Norge og til slutt til Sverige. Så lenge han levde fortsatte han å advare mot nazismen gjennom sine tegninger for bl.a. *VG*, *Dagbladet* og *Göteborgs Handelstidning*.

– Historien om *Simplicissimus*-redaksjonen har relevans til vår tid. Her finnes paralleller til fascismen som truer, til Trumps knebling av pressen, hans kuppforsøk i januar og angrepet på kongressen, sier Lindgren.

Figurteatersjefen er ustopelig til stede i utformingen av sin egen forestilling, han har spredd sin arbeidskraft til nesten alle produksjonens fagområder. Knut

Nærum har skrevet stykkets dialog, men sjefen selv har trådt til når det gjelder handlingsforløp og dramaturgi. De er begge kreditert for teksten.

Musikken har Lindgren blandet seg mindre i, den er ved gruppa Poing (Frode Haltli, Rolf Erik Nystrom og Håkon Thelin og Maja Ratkje).

#### Figurspillerne

Tormod Lindgren har valgt figurspillere med ulik spillestil. Dominika Minkasz-Sira er polsk og har sin figurteaterutdannning fra hjemlandet. Kristian Winther er utdannet ved det som engang het Figurteaterakademiet ved Høgskolen i Østfold, Ragni Halle har tredobbel utdannning – Figurteater fra Oslo-Met, skuespillerundervisning på Nordic Black og Akademi for Scenekunst, Thomas Hildebrandt som er autodidakt med blant annet erfaring fra dukkespill for NRK fjernsynet og Terje Ranæs er «vanlig» skuespiller. Men instruktøren Lindgren er ikke redd for at spillestilen skal bli uensartet. Forskjelligheten garanterer i stedet at ingen i ensemblet kan

lene seg tilbake på sin vante og kjente faglighet. Han ønsker at de skal finne sammen i et kollektiv:

– Figurteater er i enda større grad enn «vanlig» teater en kollektiv kunstart. Utøverne jobber tettere med hverandre, de kan dele roller, må mestre mange forskjellige uttrykksformer. Og de kan ofte være involvert i mange sider av produksjonen. Være med på å lage eller modifisere figurer, sier Lindgren.

Han mener at skuespillere ikke nødvendigvis skal ha «eierskap» til en rolle, eller en situasjon. De er i stedet en del av et stort apparat og må kunne utforske de figurene de har fått utdelt.

– Jeg er kanskje ikke en morsom person, men jeg er opp-tatt av humor, forteller instruktøren.

– Jeg mener verdien av å tulle er undervurdert i teatret. *Homo ludens* – det lekne mennesket skal ha plass i mine forestillinger. En av grunnene til at jeg vil arbeide med figurteater er at denne formen for spill får utøverne til å leke i mye høyere grad

#### Billedtekst

Figurer fra *Simplicissimus* (2021).  
Foto: Tormod Lindgren



enn i vanlig skuespillerteater. Jeg har aldri opplevd å ha det like gøy sammen med skuespillere.

Videre verdsetter Lindgren at figurspillere utforsker dukkenes muligheter. Han har selvfølgelig en intensjon med figurene han har skapt, men han blir overrasket og glad hver gang spillerne viser ham nye muligheter i spillobjektene.

Når Tormod Lindgren legger slik vekt på det lekne menneske, når han lager kunst som innbyr til lek, forundrer det oss at han ikke vil være med på leken. «Misunner du ikke spillerne dine, får du ikke lyst til å spille selv?» spør vi.

Lindgren svarer umiddelbart nei. Men ender med å dra på svaret.

– Kanskje, sier han så, og innrømmer at han har noen planer som han ikke vil snakke om ennå. Men nå er det altså *Simplicissimus* som tar all hans oppmerksomhet, og der er leken overlatt til figurspillerne.



(PRAHA): Tsjekkia og Slovakia har en unik figurteatertradisjon. Kunstneren Marie Jirásková har sammen med dokumentarfilmskaperen Pavel Jirásek gjennom 30 år gjort et stort arbeide med å få samlet historiske dukker og mobile dukketeaterscener.



## TRADISJON OG LIDENSKAP

Billedtekst  
s. 60 Marionette fra utstillingen  
«The Art of the Puppet», Praha 2019.

**F**igurteater finnes over hele verden. Arkeologiske utgravinger har avdekket at det fantes figurteater i det gamle Egypt, Hellas og Italia. Figurteater har blitt brukt til underholdning og som pedagogisk verktøy. I Europa ble dukketeater spesielt populært gjennom den italienske *Pulcinello*-figuren. Denne figuren har mange navn: *Punch* i England, *Polchinelle* i Frankrike, *Hanswurst* eller *Kasper* i Tyskland, *Petrusjka* i Russland og *Mester Jackel* i Danmark. Tsjekkia og Slovakia har hatt en spesielt levende figurteatertradisjon. I 2016 kom figurteater fra Tsjekkia og Slovakia på UNESCOs verdensarvliste. I begrunnelsen står det:

«Figurteater er en integrert del av slovakisk og tsjekkisk teater- og litteraturtradisjon. Det spiller også en viktig rolle i det sosiale liv. Det hjelper aktørene til å utvikle sin kreativitet, lære om samarbeid og kommunikasjon, og til å styrke sin samfunnsidentitet. Sammen med andre tradisjonelle ritualer og festivalhendelser som festdager, markeder

og messer, kommer dagens figurteaterforestillinger i mange forskjellige former, selv om de fortsatt bygger på tradisjon. De som opprettholder denne tradisjonen er både skuespillere, dramatikere, figur- og kostymemakere, i tillegg til scenografer.» (Journ. overs.)

Tsjekkisk dukketeater har også satt sine spor i Norge. I fjor var det 100 år siden Karel Hlavaty ble født. Han hadde tsjekkisk bakgrunn, men ble sentral i arbeidet med å utvikle dukketeater i Norge. Han skapte en rekke figurer som blant annet ble brukt i NRK. Titten Tei var en av dem. Flere norske dukketeaterkunstnere er utdannet i Tsjekkia. Mona Wiig skriver blant annet om dette i doktoravhandlinga si *Opp som en drage?* fra 2017.

### Tsjekkiske figurer

Marie Jirásková og Pavel Jirásek kaller seg dukketeaterentusias-ter, de har et lidenskapelig forhold til dukketeateret. Ikke bare har de samlet dukker i over 30 år, de har også gitt ut praktverket *The Puppet and the Modern*.

Denne boka som kom ut i 2014 har ikke bare et rikt billedmateriale, men den inneholder også beskrivelser av hvordan dukkene er produsert og hvordan de skal føres. Tidvis blir teaterfigurene de har samlet utstilt. Jeg møter Marie Jirásková og den unge tolken hennes, under et opphold i Praha. Hun forteller at det tsjekkiske dukketeatret har både en folkelig side og en mer kunstnerisk. Dukketeater ble brukt i utdanningen av barn, og som underholdning for voksne, men etter første verdenskrig ble figurteateret også i større grad en del av modernistiske kunstuttrykk.

### Et viktig innsamlingsarbeid

Marie Jirásková forteller at fra rundt 1950, under det kommunistiske styret, ble dukketeater forbudt i Tsjekkoslovakia – det frie teateret ble forbudt. Alt måtte godkjennes av Staten – også dukketeater. Alt måtte gjennom sensuren. Det førte til at det tradisjonelle dukketeateret døde ut, og dukkene forsvant.

*Hvor finner dere dukkene?*

«En gang måtte jeg velge mellom å kjøpe en leilighet og å kjøpe en dukke – det ble dukken»



– Vi finner dem hjemme hos folk og på loppemarkeder. Etter Fløyelsrevolusjonen ble det en større mulighet for å selge dukker til utlandet, derfor fikk vi hastverk med å få samlet så mange som mulig da, men mange dukker forsvant likevel til andre land. Noen av dukkene våre er billige, andre var veldig dyre. En gang måtte jeg velge mellom å kjøpe en leilighet og kjøpe en dukke – det ble dukken, sier Jirásková. Hun smiler og sier at den leiligheten ikke var særlig dyr til leilighet å være.

*Hvor starter denne figurteaterhistorien?*

– På 1800-tallet reiste dukkespillere rundt med transportable figurteaterscener og spilte for folk i landsbyer og byer. På slutten av 1800-tallet ble det etablert faste figurteaterscener. Utover første del av 1900-tallet ble dukketeater kjempepopulært. En undersøkelse ble gjort i 1928 – da var det mer enn 3000

dukketeatergrupper i Tsjekkoslovakia!

*Du verden!*

– De fleste av disse var organisert av to ungdomsorganisasjoner – SOKOL og den kristne OREL. Dette var organisasjoner som drev med annet også – sport og turer og slikt.

Dukketeater ble brukt som et pedagogisk verktøy etter første verdenskrig. Arbeidet til OREL og SOKOL ble også forbudt under kommunismen. Kommunistpartiet mente at figurteater var for mye lavkultur til at folk burde holde på med det. OREL og SOKOL mistet bygningene sine og da også alle dukkene som var lagret der. Etter Fløyelsrevolusjonen ble mange av disse stjålet og solgt til utlandet. Mange av dukkene ble likevel bevart fordi de var en del av en familietradisjon.

Marie Jirásková sier at mannen hennes, Pavel Jirásek, også har en slik familiearv. Hun forteller

at etter første verdenskrig ble en del av Ukraina til en del av Tsjekkoslovakia. Folk her trengte å få undervisning i tsjekkoslavisk kultur. Pavel Jiráseks bestefar var på den tida en vanlig kontorist, men han ble utstyrt med et mobilt dukketeater og sendt til øst i Tsjekkoslovakia for å undervise disse nye landsmenn i tsjekkisk kultur, ved hjelp av dukker.

#### Utstillingen «The Art of the Puppet»

Dette dukketeaterutstyret er nå i Pavel Jiráseks eie og er også en av impulsene til å starte innsamlinga av dukker og dukketeaterscener. En annen igangsetter var da hun og mannen så Ingmar Bergmans film *Fanny og Alexander*. Her er det er rom fylt av dukker: – Jeg trenger dette rommet, hadde Pavel Jirásek sagt etter filmen. Og arbeidet med innsamlinga kom i gang for alvor.

Resultatet av Marie Jirásková og Pavel Jiráseks innsamlingsarbeid ble stilt ut på den

temporære utstillingen «The Art of the Puppet», i 2019. Utstillinga viste historiske tsjekkiske dukker – dukker/figurer fra 1850 til 1950, og var delt i to deler. Den første delen presenterte dukker som er brukt i figurteaterforestillinger – de fleste av dem marionetter. Den andre avdelinga viste dukker som er brukt i kabareter og varieteer. Utstillinga rommet også mobile dukketeaterscener.

Marie Jirásková har fortalt at på 1920-tallet, da dukketeater var på sitt kanskje mest populære, ble alle profesjonelle treskjærere spurt om at lage dukker. Utstillinga viste mange av disse dukkene og dukkehodene. Firmaer som serieproduserte dukker ble også etablert på denne tida. Dukker produsert av Antonín Münzberg, Modrý & Žanda og kompaniet til Jan og Eliška Král under varemerket JEKA, var populære.

En av de mest berømte dukketeaterskaperne var Josef Skupa. Han etablerte et turnerende dukketeater på 1930-tallet

#### Billedtekster

s. 62 Figurteatersamler Marie Jirásková.  
Foto: Michaela Suchá

s. 63:1+2 Fra utstillingen «The Art of the Puppet», Praha 2019.

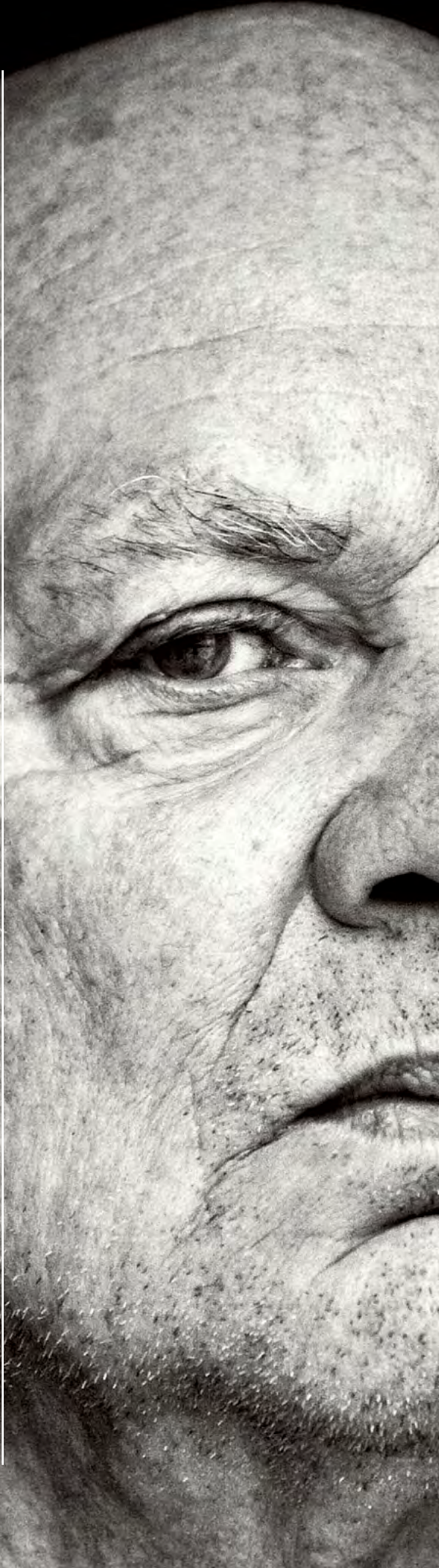


*Pizeňské loutkové divadlo prof. Skupy* (Professor Skupas dukketeater fra Pilsen). På denne tiden var dukker veldig populære i revyer og kabareter. Dukkene blir fortsatt kopiert, man finner turistversjoner i alle suvenirbutikker i Praha. Flere av originaldukkene hans ble vist på utstillinga. En av Skupas studenter, Jiří Trnka, er også en berømt dukkeskaper – hans dukker var også representert. Det er blant annet klovner, akrobater, dansere og musikere.

Utstillinga var både informativ og flott, sjøl om det å se dukker, eller teaterfigurer utstilt og ikke i bruk, ikke helt yter disse objektene rettferdighet. Noen utstillingssteder har egne dukkespillere som viser fram dukkene gjennom å animere dem for publikum. Det er å håpe på gode kår for de entusiastiske figurteatersamlerne Marie Jirásková og Pavel Jirásek slik at de kan få etablert et permanent visningssted for figurteaterskatten sin i Praha.

LARS

NORÉN



1944

1201

Roland Lysell:  
Lars Norén in memoriam  
Nekrolog  
s. 66–68

Barbro Westling:  
En fantastisk angelägenhet  
s. 69–73

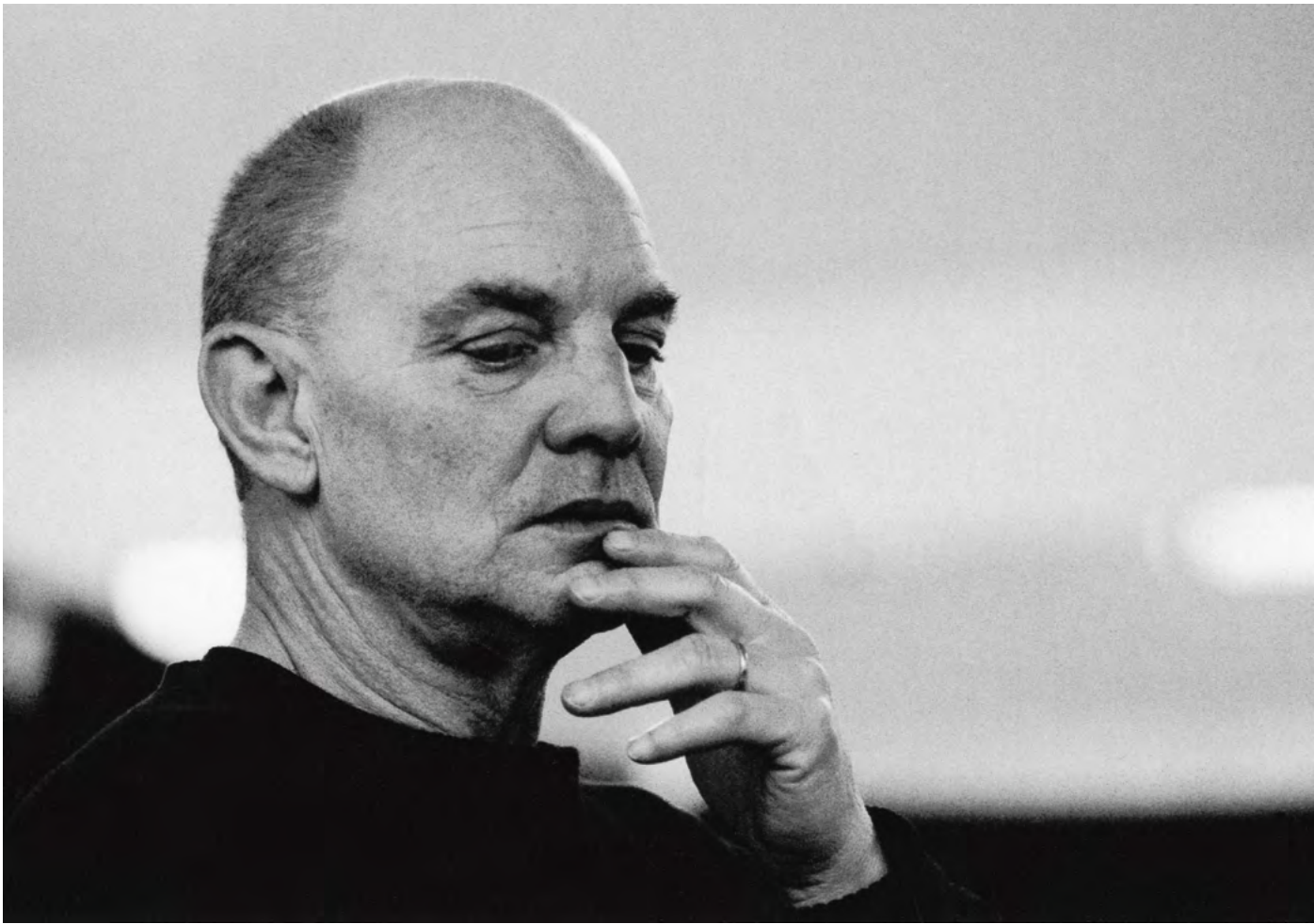
Amélie Wendling:  
Kraften och nåden  
Minneord  
s. 74–76

Karl Svantesson:  
Håll käften då och se  
hur bra det går!  
s. 77–79

# LARS NORÉN IN MEMORIAM

Mitt i en nyhetssändning kom telegrammet om poeten, dramatikern, regissören och teatermannens Lars Noréns oväntade död i covid-19. Han hade länge även lidit av kol. En lång rad kritiker och skådespelare formulerade sina minnen av Norén i radio, tv och dagspress.

av Roland Lysell



**Billedtekster**  
s. 64 Lars Norén  
Foto: Michiel Hendryckx  
(Creative Commons)  
s. 67 Lars Norén (1944–  
2021). Foto: Erik Berg.

Lars Norén (9.05.1944–26.01.2021) debuterade som lyriker med *Syrener, snö* (1963) och framträdde i sexton diktsamlingar fram till *Hjärta i hjärta* (1980) som den svenska lyrikens unge förnyare. Hans dikter skapade i början ett lysande surrealistiskt flöde, senare en skoningslös fokusering av ångest och ut-satthet. Hans lyrik var hänsynslöst subjektiv, men äldre diktare framträdde som spegel-bilder: Hölderlin, Celan, Michaux, Roussel, García Lorca och Ekelöf. Som lyriker blev Lars Norén tidigt geniförklarad, en självklar utgångspunkt för 1970-talets debutanter. Språket ändrades från diktsamling till dikt-samling. 1960-talssamlingarna bar spår av konkretismen och språkets nedbrytning. Under en period blir dialogen med den psy-kiskt»sjuke» bildkonstnären Carl Fredrik Hills kvarlåtenskap akut. Under 1970-talet träder separation och offer i fokus i en allt mer psyko- och schizoanalytiskt präglad diskurs. Askas, frånvaro, förstelning, avbrott och tystnad i Guds frånvaro flödar så ymnigt att vissa av diktsamlingarna lär ha redigerats starkt på förlaget.

Som prosaist debuterar Norén med *Salomo, Sfinxerna* (1966) och de båda ro-manerna *Biskötarna* (1970) och *Den under-jordiska himlen* (1972) skildrar unga männ-

iskors dödsbesatthet, isolering och fantasier i abstrakta, tomma stadsmiljöer där narko-tikan ger tröst och flykt. Kroppar och rum är mer centrala än handling.

Redan under 1990-talet står Noréns tidiga diktning i fokus i doktorsavhand-lingar och monografier av Lars Nylander, Mikael van Reis, Cecilia Sjöholm och Patrik Mehrens.

### Fursteslickaren

Noréns debut som dramatiker var *Furste-slickaren* (1973), som iscensattes på Dra-maten av Donya Feuer med Peter Luckhaus i huvudrollen, Jan Malmström som Fursten och Karin Kavli som Ariel. Det mardrömslika lyriska dramat, som utspelas under renäs-sansen, har drag såväl av Artaud som av Machiavelli och renässanstragödena. Säl-lan har en debut bedömts så oräddvinst! Efter en hisnande teaterupplevelse, en några tim-mars tidsmässig oas i en diskbänksrealistisk 1970-talsöken, konfronterades vi entusi-astiska åskådare med äldre teaterkritikers totala avståndstagande och brist på förstå-else i tidningarna. Norén tycks ha blivit av-skräckt och Dramaten återtog honom först 1980 i *Orestes* (Regi: Gunnel Lindblom), en likaledes visionär pjäs, men präglad av gre-

kisk antik. 1992 iscensatte Christian Tomner *Fursteslickaren*, som då fått klassikerstatus, framgångsrikt på Uppsala Stadsteater.

### Suzanne Osten

En ny Lars Norén framträdde i två iscen-sättningar av Suzanne Osten, *En fruktans-värd lycka* (1981) och *Underjordens leende* (1982). Den första av pjäserna producerades av Stockholms Stadsteater, som då befann sig i de lokaler som numera utgör Dansens Hus vid Norra Bantorget, men scenen var en vanlig lägenhet i ett hus på teaterns baksida. Iscensättningen kunde föra tankarna till amerikanskt hyperrealistiskt måleri. Åskå-darna satt mitt i pjäsens «verklighet», där aktören Etienne Glaser frågade oss om vi sett hans kalsonger. Det nya var också den fräna dialogen. Replikerna kunde ha varit vardagli-ga, men de var sällsamt förhöjda och aggres-siva. Samtidigt var humorn bärande. Var det en vardagsskildring eller en psykisk diagnos av vardagen? Det är varken ett understa-ment eller en artighet att betona att Suzanne Osten förläste Norén som dramatiker.

### Stagnelius och hotellet

Noréns genombrott för en bredare publik var ett dubbel drama med titlar hämtade

från slutraderna i dikten «Vän i förödelsens stund» av Erik Johan Stagnelius: *Natten är dagens mor* (först iscensatt av Göran Stang-ertz i Malmö 1982 och av Göran Graffman på Dramaten 1983) och *Kaos är granne med Gud* (iscensatt av Björn Melander i Göteborg 1983). Det är nu Norén nalkas sin egen barn-dom, när han växte upp på ett järnvägsho-tell som föräldrarna drev i Genarp i Skåne. I bakgrunden skönjer vi även Eugene O’Neills dramatik. Konstellationen är här en alkoho-liserad fader, en cancersjuk döende moder, en äldre utåtriktad son och en yngre sensibel son, modersbunden och präglad av psykis-ka problem – med andra ord Noréns alter ego.

Viktiga i den tidiga 1980-talsproduk-tionen är *Demoner* (1984) och *Nattvarden* (1983). Norén blir nu en skådespelarnas författare: Ingvar Kjellsons alkoholist och Margaretha Byströms självutslätande hustru i Stockholm eller Reine Brynolfsson som en av sönerna i Göteborg (och även på tv) för-djupar och profilerar sin skådespelarkonst i Norénrollerna.

Det finns skilda sätt att regissera Norén. Björn Melander, som redan tolkat *Modet att döda* för tv 1980, blir en Norén-uttolkare par préférence. Hans tolkningar

betonar den naturalistiska (strindberg-ibsenska) sidan av Norén.

### Galeasen, Dramaten och TV

Rickard Günther på den 1984 grundade Te-ater Galeasen på Skeppsholmen i Stockholm utvann spännande dimensioner i en starkt fysisk och visionär tolkning av Noréns text i *Sakrament* (1987). Här skedde visst åter-bruk av *Fursteslickaren* och aktörer anslöt rent utseendemässigt till den unga Norén-gestalten. Teatern själv blev legendarisk.

Noréniscensättningar turnerar också i landet, exempelvis Brigitte Ornsteins iscen-sättning av *Höst och vinter* (1989) med Ani-ta Björk, Sven Lindberg, Irene Lindh och Lil Terselius (några av Dramatens främsta skå-despelare) i rollerna. Noréns största tv-succé under dessa år är den Tjechovinspirerade *Som löven i Vallombrosa* (1995, titel lånad av Milton) med bland andra Krister Henriksson och Susanne Reuter i rollerna. Till de legen-dariska Dramatenuppsättningarna hör ock-så *Och ge oss skuggorna*, en pjäs som handlar om Eugene O’Neill och hans familj, i Melan-ders regi med Max von Sydow, Margaretha Krook, Reine Brynolfsson, Peter Andersson och Lacke Magnusson.

«Vid Noréns 70-årsdag konstaterades att han skrivit över 100 pjäser, alltså fler än Shakespeare, Ibsen och Tjechov tillsammans.»

för morden, men det har framgått att mord-offrens sörjande anhöriga är besvikna över Noréns tystnad och att han aldrig tagit kontakt med dem.

**Norén som teaterchef och de sista dramerna**  
Norén börjar kring millennieskiftet allt oftare regissera sina egna pjäser, liksom andras, exempelvis Tjechovs *Måsen* på Riksteatern 2001. Under perioden 1999–2007 var han konstnärlig ledare för Riksteatern och under perioden 2009–2012 konstnärlig ledare för Folkteatern i Göteborg. Hans skrivande hade nu ändrats. På 1990-talet beskars hans pjäser ibland, och ibland skapades över fyra timmar långa Noréaftnar (en kontrast är Shakespeare som näsan undantagslöst beskars). I sina sista pjäser, ofta kretsande kring döden, närmar han sig ordlösheten, exempelvis i *Falla ur tiden* (2016), iscensatt på Elverket av Suzanne Osten. Internationellt spelas Norén nu i Frankrike, exempelvis *Poussière* (damm, stoft) på La Comédie-Française (2018).

#### Epilog

Fyra tjocka prosavolymer, omfattande *En dramatikers dagbok* ges ut från 2008 till 2020, sammanlagt över 6000 sidor. Återigen ifrågasätts Lars Norén etiskt. Somliga talar om hänsynslös uppriktighet, andra om utstuderad elakhet. Saken är väl den att hans offer, som ibland inte har möjligheter att försvara sig, blir ledsna eller provocerade och undviker honom, medan de som bedöms positivt jublar och utomstående skadeglatt njuter av hans briljanta elakheter,

Vid Noréns 70-årsdag konstaterades att han skrivit över 100 pjäser, alltså fler än Shakespeare, Ibsen och Tjechov tillsammans. Många av dem är ännu ospelade, men somliga har blivit klassiker och i synnerhet Dramaten verkar vilja nyinstudera, men dessvärre icke alltid med lyckat resultat. Norén har haft avgörande betydelse för svensk lyrik från 1970- och 1980-talen och han har som ingen annan samtida svensk dramatiker förnyat scenkonsten och teaterrepertoaren. För många yngre dramatiker blev han stilbildande. Tveklöst var han Sveriges störste dramatiker efter Strindberg. Ordet «Norénjul» är numera etablerat i svenska språket som beteckning för en icke helt lyckad familjehögtid i tomtens tecken.

Tiden har hunnit ikapp också hans mest cyniska familjepjäser. Den som en gång förfasades över grymheten i rollfigurernas maliciösa formuleringar i *Modet att döda* eller *Natten är dagens mor* upplever nu dialogen som»verklighetstrogen» och rentav spirituell. Var det sin samtid eller vår framtid Norén diagnostiserade? Liksom Goethes Helena i *Faust II* var Lars Norén «Bewundert viel und viel gescholten» («Beundrad högt och klandrad hårt»).

## EN FANTASTISK ANGELÄGENHET

Kring 1980 valde Norén rollen som dramatiker, därefter följde över hundra pjäser och en karriär som regissör och teaterchef. Trots sin väletablerade position i svensk och internationell teater hävdade Norén att han var och förblev en outsider. En passande paradox för en dramatiker som längtade efter att höra de andras röster på scen.

av Barbro Westling



S

**tändigt** skrivande, starkt föränderlig och gränslöst produktiv, så skulle man kunna beskriva det som gör Lars Norén ojämförbar med andra författare. Han började skriva redan som tolvåring och fortsatte genom tonåren och tiden på psykiatrisk avdelning där han i samband med sin mors bortgång behandlades för schizofreni. Hela tiden skrev han, material som senare skulle komma att bli några av de mest märkvärdiga diktverk som getts ut under svenskt 1900-tal. Norén skrev med häftig acceleration och provade nya poetiska uttryck, växlade litterära förebilder och utökade sin konstnärliga inspiration, i en strid ström av nya diktsamlingar.

#### Poesi och uppbrott

Förbrännande sommar och en orörlig sol härskar i debutsamlingen *Syrener, snö* (1963). Det starka ljuset lyser lika mycket på allt. Lika mycket på att älska som på att dö. En våldsam överexponering råder i dikten, alla intryck strömmar motståndslöst in i mottagaren, och har sin mörka pendang i en sugande spiral inåt, nedåt. Medan dikten översvämmas och flödar av intryck när den sin slutsats, som alltid är en motsats.

Under tidigt 70-tal övergår det rinnande expressiva i ett dagboksjag vars mer ut-

glesade och spridda iakttagelser frammanar ett slags vardag. Samtidigt finns känslan där, av någon som i grunden är avskuren från alla sammanhang. Denna känsla kommer Norén att radikaliserar ytterligare i sitt skrivande. Det handlar inte längre om att vara åtskild, dikten är i sig ett åtskiljande. «Ordet är det förstörda sambandet», som det heter i *Hjärta i hjärta*, den diktsamling som blev Noréns sista innan han 1980 valde att definitivt och abrupt lämna sin position som uppburen poet för att börja sin bana som dramatiker.

#### En pågående scen

1969, i diktsamlingen *Revolver* står det: «Jag skriver för att komma bort från vad jag skrivit. Jag / lever, för att komma / bort från vad jag levtt» och citatet påminner om dagboken som skrivs parallellt med det liv som levs. Text och liv löper jämsides och följer samma direkta och framåtriktade princip. Det som sker och skrivs idag behöver inte bygga på det som skedde och skrevs igår. Människor är *Endagsvarelser* för att tala med en av Noréns pjästitlar, vi lever för dagen, ombytliga och glömska och i förhoppning om att varje dag börjar som ny.

Tidigt talade Norén om sin dramatiker som «en dagbok för scenen» och med detta



**Billedtekst**  
Göran Dyrssen, Kåre Sigurdsson och Hanna Landing i urpremiären på *Natten är dagens mor* i regi av Göran Stangertz, Malmö Stadsteater 1982. Foto: Anders Mattsson



**Billedtekst**  
Göran Dyrssen och Kåre Sigurdsson i restaurangköket på hotellet i *Natten är dagens mor*; urpremiär på Malmö Stadsteater 1982. Foto: Anders Mattsson

syftade han inte bara på sitt sätt att skriva, att inleda varje dags skrivande med en notering av dagens datum. Norén syftade nog även på sin metod, att alltid börja på noll och skriva fullt närvarande i stunden. Som dramatiker kunde han dock själv träda tillbaka och låta de som var på scenen träda fram. Norén hör deras röster, han tar emot hur de talar, vad de säger och håller tyst om. Denna uppmärksamhet på de andras tal är det som gör Norén till en sådan exceptionell och enastående dramatiker. Det är förmågan till mottaglighet som skapar Noréns oefterhärmliga dialog, den som lever och river tag, tvingar och avvärpar och ibland får oss att skratta. Om än det i början rådde osäkerhet, vet publiken numera att det går att skratta, eftersom det ju är «Norén».

Det händer egentligen ingenting, så kan en fantastisk pjäs av Norén sammanfattas. Norén skriver ju utan handling, utan början, mitt och slut. Pjäserna fångar däri-genom något betydligt mer intrikat, det som händer mellan människor när ingenting händer. Men hur vet dramatikern då när det ska börja? Norén verkar alltid haft lätt för att inleda en pjäs och har beskrivit hur det kan börja med en tillfällig replik eller något han hört på bussen. Desto svårare tycks Norén ha

haft för att avsluta en pjäs. I svenska teatrars arkiv går det att följa hur han under manusarbetet laborerat med flera olika slut och haft svårt att bestämma sig. Det är lättare för Norén att fortsätta skriva, än att sätta punkt. Och ibland lämnas frågan om slutet öppen.

Det är som om dramatikern Norén vill vara kvar i sina pjäser, skriva mer om personerna på scenen, istället för att axla den auktoritära författarrollen och göra slut. Att skriva för scenen passade på så sätt Norén särskilt väl. På teatern finns ju en beredskap och lust att pröva, kasta om och ändra. Föreställningen om den slutgiltiga texten är på teatern inte heller så viktig eftersom varje föreställning i någon mening är ny.

#### De andra – inte jag

Vem är det som talar i en pjäs? Är det dramatikern eller är det personerna i pjäsen? Vem talar i *Dödsdansen* när Edgar öppnar munnen, är det Edgar eller Strindberg? Frågan är klassisk men Noréns dramatik tycks upplösa frågan. Som författare strävade Norén att komma bort från jaget som ett enda och helt. Han ville komma bort från sin egen röst genom att i poesin öppna för allt annat. I dramatiken öppnas andra möjligheter. Det var de andra som talade i dramat och skådespe-

larna gav var och en gestalt. Flera och mot-sägande röster, inte en enda, och på scenen en dialog som vi inte visst mycket om, innan vi såg den fungera i en pjäs av Lars Norén.

Norén blev från sitt genombrott som dramatiker intressant för en stor publik. Givetvis berodde detta på pjäsernas förmåga att engagera men att Noréns pjäser visades i tv hade också en avgörande betydelse för hans genomslag. Den stora publiken mötte Noréns dramatik direkt, i den egna soffan hemma. Visst utspelar sig de borgerliga kvartetterna från sent 80-tal och framåt i en borgerlig miljö av välplanerade middagar, smakfulla stadslägenheter och förstrött kulturintresse. Men de är inte skrivna utifrån den tjechovska övertygelsen om att denna borgerlighet snart har spelat ut sin roll och därför kan behandlas med lätt hand. Tvärtom framstår Noréns borgerlighet som samtida stark och självmedveten. Norén skriver dock med samma avsikt som Tjechov; att visa hur alla människor och all verklighet är så ofantligt sammansatt. Det komplexa är nyckeln till personerna på scenen, det är så de kan bli kvar, förstås och inte stötas ut.

#### Ett passerat stadium

Ett hundratal pjäser och ett stort antal på-

började texter, utkast och fragment. Kanske har ingen samtida svensk författare skrivit så oöverblickbart som Lars Norén och kanske har heller ingen diktare varit så otålig. Norén klagar tidigt i brev till förlaget på att utgivningstakten är för långsam och han återkallar manuskript eftersom de, enligt honom, utgör passerade stadier i hans författarskap. Norén hade som vana att skriva på flera manuskript samtidigt och på förlaget låg ofta högar eller stod kassar och väntade på beslut om utgivning. När det gällde att rätta korrek-tur är det omvittnat hur Norén istället för att rätta, valde att skriva nytt.

Detta var ett problem för författare, förlag och bokutgivning men på teatern blev det annorlunda. Där är det betydligt värre med författare som anser att de huggit sina ord i sten och håller hårt på dem. Norén var med sitt goda förhållande till det preliminära, sin öppenhet för andras material och för att stryka och ändra i sin egen text i själva verket mycket passande.

Norén blev en mycket spelad och omtyckt dramatiker på teatern och han blev också mycket framgångsrik internationellt. Kanske för att han så tydligt återtar det svenska kammerspelet efter Strindberg och Bergman. Men också för att han så hängivet

och på så nära håll lärt av traditionen. Av Aiskylos, O'Neill, Albee och Tjechov för att nämna några. Norén har skrivit i traditio-nens huvudfåra och samtidigt lyckats göra dramat fullt ut samtida och angeläget för en publik. Efter Norén vet vi hur fulla av distraktion, avbrott, sidospår och obegrip-ligheter vi är när vi tror vi är som mest sammanhängande. Efter Norén vet vi att publi-kens igenkänning inte behöver sluta i bara bekräftelse. Efter Norén har vi fått en helt ny erfarenhet av språket som oavslutat.

#### Mer verklighet än jag

«Jag forskar i människor, i sanningen», uttalade sig Norén 1998, i samband med att *Per-sonkrets 3:1* hade premiär. Den sex timmar långa föreställningen med trettiosex roller på en nästan tom scen var en händelse som satte ett nytt landmärke i svensk teater. Den sceniska formen var utflytande och rollistan bestod av hemlösa, sjuka, missbrukare, prostituerade och kriminella. Det var i denna krets, på samhällets botten, som sanningen om oss själva och samhället fanns att hämta hävdade Norén, och föreställningen var ab-solut fängslande, konstnärlig och politisk på samma gång. Norén, som sedan ett drygt år var chef för Riks Drama, stannade emellertid

inte där. Han gick vidare. Han hade svarat ja till en grupp fångar som ville göra teater och därmed inleddes det filantropiska pro-jekt som slutade i den mest omdebatterade och avskydda teaterföreställningen under 1990-talet. Tjugo år efter *Sju tre* kan man konstatera att detta dokumentära experi-ment med skådespelare som inte var några skådespelare och en pjäs som av upphovsskäl inte finns kvar som text, skapade en spricka i förtroendet för Norén men också att före-ställningen med eftertryck lyckades visa att nazismen fanns i det svenska samhället.

Norén gick dock vidare, fortsatte skri-va ny dramatik, nu med blicken vänd mot världen, krigets offer, flyktingar och politiskt förtryck. Norén skriver även utmed sin egen biografiska axel. De senaste pjäserna *Stilla liv* (2017) och *Andante* (2019) handlar om åldrandet och människor märkta av sjukdom och förvirring och av medvetenhet om att stå närmare den död som väntar.

Samma stora rörelse tycks därmed avteckna sig i poesi och dramatik. Den excessivt inledda poesin av maximalt intag som Norén fåordigt hermetiskt ger upp, som om han skrivit den till sitt slut. «Det finns ingen människa längre i mina dikter/ Omänskligt kommer varje ord» som det



**Billedtekst**  
Bjørn Floberg och Bjørn Skagestad i *Nattverden*, Det Norske Teatret 1985. Foto: William Mikkelsen

står i en dikt. Så påbörjas samma väldiga rörelse igen. Från det ständiga och utflytande pratandet i de tidiga 80-talspjäserna till 2000-talets återhållsamma dialog med pauser och tystnad. I *Stilla liv* drivs den språkliga minimalismen så långt det överhuvudtaget är möjligt. Inte ett ord yttras i pjäsen. Det kan se ut som om Norén därmed har skrivit också dramatiken till sitt slut. Men människor finns ändå kvar på scenen. Det finns andra pjäser med dialog och en Norén som har planer på att skriva om den svenska skolan.

#### Arvet efter Norén

Noréns planer kommer aldrig bli verklighet. Från och med nu kommer inga nya texter läggas till de redan skrivna. Hur kommer då teatern att hantera arvet efter dramatikern Norén? Institutionsteatrarna har spelat och kommer med största säkerhet fortsätta spela Norén som lysande skådespelarteater. Av de många pjäser som satts upp och visats i tv kan några fortfarande ses. De fria grupperna har däremot inte spelat Norén i någon större utsträckning. 1987 gjorde Teater Galeasen i Stockholm succé med *Sakrament*, en bearbetning av *Fursteslickaren* som fick skandalpremiär 1973 på Dramaten. Men

uppsättningarna av Norén har varit påfallande få bland de fria grupperna. Efter en så lång period i svensk teater med Lars Norén oavbrutet i täten undrar man om bilden kan komma att förändras. Yngre regissörer har på institutionsteatrar under 2000-talet tolkat Norén, kanske är det även dags för de fria grupperna och de svenska länsteatrarna där intresset för Norén mycket länge var svalt, trots att länsteaterns scener just ska måna om nyskriven svensk dramatik. Att satsa på Norén ute i landet kanske alltid kommer förbli en chansning?

I fyra decennier har Norén stått i fokus för svensk teater, genom att själv bryta upp och förändra sin dramatik och genom att bli regissör av såväl egna som andras pjäser. Hans arbete som regissör har präglats av nyläsning och frihet från tolkningsfilter. Alltmer utvecklades Norén till en dramatiker som skrev sina pjäser då han regisserade dem och han förblev sin egen teatersyn trogen. När teatern på 90-talet anklagades för att vara otidsenlig och röster höjdes om uppdatering och ny teknik höll Norén fast vid dramat som delad närvaro i rummet, vid skådespelarna som medskapande och han försvarade som dramatiker, regissör och teaterchef även den hårt attackerade idén

om ensemblen och konstnärlig långsiktighet.

#### Tema:Norén

Merparten av Noréns pjäser från 2000-talet finns samlade i två massiva volymer, *Terminal* och *Samhälle* och kan beskrivas i två riktningar, in på bara benet och döden i vår tillvaro som människor, och ut mot världens konfliktzoner. Trots detta betraktas Norén av många som en borgerlig dramatiker. Kanske för att genombrottet med familjepjäserna var så oerhört starkt och påverkade så många så mycket. Kanske för att Dramaten och institutionsteatrarna så intensivt gjorde Norén till sin. Efter alla uppsättningar av *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med gud* på 80-talet och efter att Norén skrivit sig igenom O'Neill och Albee, framstod han som borrhälsdjuppsykologisk och även kritikerna läste och förstod honom så. Men kanske har temat – modern, fadern, separationen – överdrivits i betydelse när det gäller Norén? Kanske har temat överskuggat dramatikens stora variationsrikedom, inte minst den språkliga? Norén flyttade ju själv sitt intresse från familjen till den sammansatta miljön på det hotell som var hans barndomshem. 1980 passade den tematis-

**Billedtekst**  
Petronella Barker och Ole Johan Skjelbred i *Vinterforvaring*, regi: Eirik Stubø. Nationaltheatret 2003. Foto: Erik Berg



ka läsningen Noréns dramatik som hand i handske. Men temats konstans och harmonisering har brett ut sig på bekostnad av det ständigt avvikande och stora med Norén. Hans förmåga att i språket skapa de andras närvaro.

#### Jaget som scen

Jag har berört Noréns dramatik som en dagbok för scenen, och det kan vara på sin plats att också säga något om Noréns svit med fyra tusensidiga dagböcker varav den senaste (sista?) utkom i höstas. Dagböckerna är ett slags iscensättning av ett koncept, en dramatiker med känsla för rytm, avstånd och närhet, som gör dagliga anteckningar om göromål, händelser, läsning, tankar och möten. Boken är intensiv i intimitet men skriven i närvaro av de andra och den gör heller inte anspråk på att dess jag ska gälla som universellt. Efterhand som sidorna vänds, fragment läggs till fragment och saker upprepas, växer *En dramatikers dagbok* till en undersökning av människan, med författaren i rollen som både subjekt och objekt, som i en pågående performance.

Så framstår det mänskliga och det skrivna i dagboken som ett, och lämnar oss – oavslutat.

«Efter Norén vet vi att publikens igenkänning inte behöver sluta i bara bekräftelse.»

# KRAFTEN OCH NÅDEN

av Amélie Wendling,

översättare och medarbetare  
till Lars Norén



Av Amélie Wendling

Jag träffade Lars Norén 1999 tack vare Jean-Louis Martinelli som efter att ha läst enbart några sidor av *Personkrets 3:1* hade bestämt sig att sätta upp denna enorma teaterfresk som kompromisslöst skildrar det västerländska samhället i slutet av 1900-talet. Den sju timmar långa föreställningen, som sattes upp för första gången 2000 på Théâtre National de Strasbourg och som sedan spelades på Théâtre des Amandiers de Nanterre, lämnade outplånliga spår hos såväl publik som de sjutton skådespelarna som tog till sig Lars ord både intellektuellt och rent fysiskt.

Att ta sina första steg i teatervärlden med Noréns kraftfulla och drabbande författarskap, var ett otroligt privilegium. Tack vare Jean-Louis som värnade Lars Norén på de franska teaterscenerna, kom jag att lära känna Lars. Jag var 25 år och eftersom teatern var en ny värld för mig imponerades jag inte av det som han representerade.

Men Lars öppnade sin famn och förde mig mot scenen. «Stå inte där i skuggan, kom hit bredvid mig». Med årens gång insåg vi att våra livsvägar gav varandra eko. I sin sista dagbok, utgiven i december 2020 kallar han mig sin lillasyster. När jag ikväll känner sorgen så djupt i mitt hjärta förstår jag vad han menade.

Jag minns hans *Måsen* uppsatt på Theatre des Amandiers en säsong då tre eller fyra *Måsen* sattes upp. Pjäsen, som spelades på svenska med franska texter, gick för utsålda hus varje kväll. Vi befann oss någonstans mellan föreställning, repetition och livet. Utan att förstå det förstås. Varje gång Lars satte upp en annan författare, vare sig det var Shakespeare, Tjechov eller Ibsen kunde man höra deras dialog, en poet till en annan.

Sedan var det *Krig*, den första föreställningen av Lars som han både skrev och regisserade på en fransk scen. Som han ofta sa «att skriva är för mig en fråga om liv och dö. Inte regissera. Jag har aldrig velat regissera. Det är skådespelarna, teatercheferna som bett mig att regissera». Det är kanske därför som hans sätt att vara på repetitionerna med skådespelarna var så speciellt. Man kan sammanfatta det i ett ord : sanning. Margaux, nio år, kommenterade arbetet med honom, «jag förstår inte allt men jag föreställer mig saker som andra förstår annorlunda, jag tror att det är det som Lars är ute efter när han gräver i djupet av åskådaren. Han ger en början och sedan är det upp till oss att fortsätta. Han ger oss skuggan och vi hittar färgen.»

Som alltid när han satte upp sina egna pjäser färdigställde han *Krig* tillsammans

med skådespelarna, under repetitionerna. Texten skrevs ofta om. Lars hörde replikerna när han såg sina karaktärer i kött och blod framför sig. Skådespelarnas omedelbara tillit till honom var enorm. Därför kunde han ända fram till premiärdagen lägga till en replik till deras roller eller ta bort scener. Och skådespelarna briljerade av exakthet och djup på scenen samma kväll.

Jag minns också hans förvåning när jag berättade för honom att Primo Levis «Pikolo» bodde i Strasbourg. Och den oerhört känsllosamma stund när vi träffade Jean Samuel tillsammans. Det är en fråga som går igenom alla hans verk: vad är det som gör att en människa överlever även under de mest fruktansvärda förhållanden?

Lars, vars känslighet gjorde att han lite tidigare än andra insåg morgondagens frågor, tog i början av 2000-talet till sig temman som skulle bli allt viktigare åren som följde: den ökande radikaliseringen i fångelserna, nynazismen och ungdomsvåld.

Han skrev och satte upp *Kyla*, Lars enda pjäs för en ung publik. En ny pjäs som var som ett knytnävsslag som presenterades på Svenska institutet i Paris 2004. Jag minns koncentrationen av våldet på scenen, visserligen inte realistiskt men som tog oss till värld-

den vi levde i och vårt eget våld. Och den outhärdliga tystnaden i slutet av föreställningen i salen, ingen applåderade. Sen lämnade de fyra skådespelarna sina roller och kramade om varandra. De behövde det ögonblicket varje kväll. Vi behövde alla den gesten för att komma tillbaka till nuet och applådera. Pjäsen har spelats i Sveriges riksdag, den har turnerat i Europa i fångelser, i skolor.

Lars trodde på teaterns kraft. «Vad vi än visar på scen kan inget jämföras med vad som händer i verkliga livet. Hoppet finns inte i konsten, inte på scenen men hos publiken. En känsla kan födas i någon och kan ändra, om så bara en liten liten del av personens liv, hennes sätt att leva. Det är inte att visa offren som intresserar mig utan att visa världen som gjorde det möjligt. Och hur dessa tragedier påverkar personerna som ser på. Omständigheterna. Samhällsvillkoren som fortsätter att vara desamma som om inget hänt.»

Under arbetet med uppsättningen av *Till minne av Anna Politkovskaia*, den enligt honom själv mörkaste pjäsen han skrivit, präglades repetitionerna och arbetet som alltid av en enorm ömhet. Och mycket humor. I hans pjäser följde alltid skrattet skugans rörelser. Publiken öppnar sig och blir mer mottaglig att ta till sig det som händer

på scenen. Våld, ömhet och humor, tre oundvikliga ingredienser i hans pjäser, en subtil blandning som han bemästrade med elegans.

De senaste åren blev hans teater mer och mer «existentiell». Han talade om början och slutet, tidsepokerna gick in i varandra, dåtid invaderade nutid. Pjäsen *Ren* som presenterades på Comedie Francaise 2009 är en av de föreställningar som drabbade Eric Ruf. När han hade utnämnts till chef för teatern, bjöd han omedelbart in Lars som vid sidan av Victor Hugo blev en av de få författare att sätta upp en egen pjäs på Comedie Francaises repertoar. Denna gång, med Poussière (damm, stoft), tecknade Lars en fresk kring ålderdom och död, en finstämd avskeds-symfoni. Vi dansade alla vals med våra egna spöken, som Lars älskade att säga inför våra förvånade miner, under arbetet med uppsättningen. Och han hade rätt. Publiken skrattade, mycket.

Han arbetade med sin nästa pjäs, en pjäs om demokrati kring Simone Weil, som skulle ha spelats av Françoise Gillard.

«För mig är teatern en helig plats. Det finns inget vackrare än en tom scen. Som väntar på en skådespelare. Som väntar på orden. Rörelserna. Jag går inte i kyrkan, jag går inte till tempel eller andra heliga platser, min





«Lars tog till  
teman som skulle  
bli allt viktigare  
åren som följde:  
den ökande  
radikaliseringen.»

kyrka är teatern. En teater i frånvaro av en Gud. Det är en helig plats eftersom man har möjligheten att visa människan i sin helhet. Hennes behov, språk, historia, framtid. En koppling med publiken upprättas, det som skapas skapas med publiken i det ögonblick-et, man delar rörelser, känslor, tankar, man skapar tillsammans.»

Ikväll minns jag hans ord  
hans blick  
hans ömhet  
Mannen som varsamt hjälpte oss som hade ynnesten att korsa hans väg, att öppna dörrar in tll oss själva som vi hittills hållit stängda.

Ikväll är jag säker på att varje skådespelare tänker på avtrycket som arbetet med Lars lämnat i dem.

Tänk hur många av dem som sett hans pjäser som minns en scen eller en bild som de kan tänka tillbaka på. Om ett år, om tio år när ett ord eller en känsla ekar mot en replik i någon av hans pjäser.

Ikväll hör jag Lars säga till oss att att han upplevde denna sista tid i ett stort rum. En efter en kallade man på hans vänner och de försvann. Han visste att det en dag skulle bli hans tur. Han var inte rädd. Han föreställde sig i sin trädgård, på Gotland.

Och jag tänker på hans ord: «vi är döda. I detta ögonblick när vi sitter här är vi redan döda. Det är bara en fråga om tid.»

Teksten er tidligere publisert på fransk og svensk av  
Institut Suédois de Paris, 27. januar 2020

# HÅLL KÄFTEN DÅ OCH SE HUR BRA DET GÅR!

Karl Svantesson minns och funderar kring Lars Noréns författarskap,  
hans *Personkrets 3:1* och vår polariserade, svåra, svåra samtid.

av Karl Svantesson



S

itter i bilen när beskedet kommer: Lars Norén är död. Kände honom inte privat. Var inte en bekant. Ändå träffar mig detta direkt i magen, känslomässigt och jag hör mig själv säga ett rassligt, högt, rakt ut: Nej! Direkt efter kommer tankarna. Huller om buller som vid de flesta chocker. Och det är ju många lager av chockerande information vi alla måste förhålla oss till och bearbeta dessa dagar men detta *Nej* skiljer ut sig, vill ha uppmärksamhet och tankarna snurrar snabbt vidare mot hur Noréns diktsamlingar vägledde mig privat i den äldre ungdomstidens vilsna identitetsskapande, hjälpte mig att få kontakt, våga mod och tillit till att det går att förstå livet genom att bara söka och nej, jag är inte ensam, för att sen studsa vidare mot de tidiga pjäserna. Främst suggestiva *Fursteslickaren* på Upsala Stadsteater – hur den drabbade min förenklade syn på makthierarkier, sexualitet, för att sen helt tvärbromsa vid rödljuset *Personkrets 3:1*. Jag har svårt att hitta en parkeringsplats den här kvällen. Sitter sen länge kvar i mörkret och blir kall.

När jag dagen efter nämner detta med hans bortgång på lärarseminariet jag arbetar, är det ingen av deltagarna som reagerar, ja knappt någon vet vem han var och de som gör det känner enbart igen hans namn

från typ nyheterna igår. Stop. I lärarrummet bekräftas detta av en kollega. Också hens gruppdeltagare, som dessutom utbildas inom film, hade bristfällig, om någon relation alls till Norén. Vi står förundrade, nästan förbannade och börjar genast diskutera vad detta beror på och hur och vilka som minns Norén. I etern fortsätter hägkomsterna en efter en från de som minns, ja kultureliten brakar på med Strindberg– Bergman–Norén-linjen, och jag tänker på hur Norén om och om igen förbannade denna vita, just linjesökande medelklasskultur som dominerade (och fortsätter dominera) Sverige, de som bestämmer rätten om hur, vad och av vem, åsikter, tankar, konst, kulturjournalistik skall yttras. Ett annat slags *Nej* blir tydligt, repeteras, skapar just det spänningsfält, den omtalade «risk» det alltid inneburit att vistas nära Norén. Och, grädden på moset, som han själv skriver i *Under* (1998): *Håll käften då och se hur bra det går!* En slags provokativ uppmaning att ändå våga fortsätta, att som Gunnar Ekelöf uppmanar om och om igen: *Ta och skriv!* Men så extra svårt idag väl, snälla håll med, skriva fritt, för vem och vad är en fri text värd någon, något? Alla vet ju alltid bättre, mer. Tystnad råder, skylten är uppe. Många är vi som bara håller käften just nu, håller andan

**Billedtekst**  
Varför faller inget mörker, än?  
Vill vi inte gå hem?



och väntar på nya, mer snälla, inkännande, bättre tider. Frågan är väl bara om det är vägen att gå. Snälla tider kräver engagemang, röst, kropp, vilja, mod. Något som Norén själv hade. Återkommer till det. Återkommer också till det ansvar det faktiskt innebär att våga tala, «det är så mörkt nu». Våga tala och sen gå. Är det härifrån hotet kommer? Har vi själva dåligt samvete över alla de gånger vi talat och bara gått?

Vi arbetar just nu i seminariet med psykreformen i Sverige på 1990-talet och kopplar den till dagens psykvård; försöker förstå, försöker skapa en anpassning möjlig att jobba i, genom. Ett område där Noréns värld ju är och var obändigt aktuell. Att bara öppna *Morire di classe* pjäserna, hågkomster-na därifrån, ja fan och ursäktat, bara att läsa de tryckta pjäserna: *Personkrets 3:1*; *Skuggpojarna*; minus då 7:3 (passar på den) i den yrkesmässiga, utbildningskontexten blir på många vis som att öppna den box, den villkorslösa politisering som ligger till grund för så mycket av det vi ser och verkar genom, eller inte ser och verkar genom. Vår egen tid är ju emotionellt traumatiserad härifrån och ack så svår, så svår att bemöta och vad var orsaken, egentligen, ja frågan om vem och vad som egentligen bär det yttersta ansvaret

återkommer om och om igen. Noréns poet-skap, pjäsförfattande, regisserande verkar i vår kanon ändå hänga ihop, tack för det, hänga ihop som det ju ofta gör med de skapande människor som faktiskt medskapat till att påverka vår egen identitet, hjälpt till att skapa reda, riktning, rön där vi själva fallerat. Det är ju alltid lättare att se sambanden hos andra, den objektivt röda tråden, djup, kontinuum, spegelneuronernas essens: från den inre världens underpoetiska uttryck i hans dikter; steg för steg, till pjäsernas underjordiska gåva till skådespelarna: dialogens tröst genom språket, språket, språket till dagböckernas jag i/mot/med från världen. Och det är just detta jag just skrivit vi inte skall, inte får skriva. Vi skall inte göra oss till Norén; han hatade ju alla vackra komplimanger och narcissistiska kopplingar, speciellt de som var (är) skrivna på generaliserande svenska. Men hur kan vi låta bli, hur kan vi låta bli? Och varför skulle vi? Ett ljus har slocknat. Hur kan det då fortfarande vara både varmt och ljust? Varför faller inget mörker, än? Vill vi inte gå hem? «*Vem FAN snackar du om? Vem snackar du av? VA FAAAN snackar han på? Jag skiter i du. JAG SNACKAR MED DU!! Va fAAN Snackar du på av??? NEJ! Vem snackar honom med?*».

Jag har alltid tyckt om att gå själv på teatern. Jag vill inte dela min upplevelse med andra. Jag vill inte känna någon i publiken. Jag vill vara helt utlämnad åt det som sker på scenen; i mig och däremellan. Ändå har jag många gånger slagits över den gemenskap jag upplevt med andra just då. Med de som kämpar på scenen, med de som kämpar i mig och de andra, som bredvid, upplever samma, fast på sitt sätt, på sina villkor. Denna gemenskap är en av teaterns stora hemligheter och kanske den för mig, viktigaste. Närvaron. Mänskligheten samlad, splittrad. Delad verklighet. Eller inte.

Med *Personkrets 3:1* blev detta så tydligt. Hemligheten låg plötsligt blottad, naken, ensam. Ingen som plockade upp den eller ens gav den en blick. Det som så många av oss upplevde «angeläget», blev med tiden, i våra egna upplevelser, ett tillräckligt nog, var tacksamma hör ni, – vi gav det ju mer än en fjärdedel av *vårt* dygn. Tänkt om jag då kunnat förutse, förstå, att det var dags att engagera sig i samhällsfrågorna, välja riktning, en verkligt, viktigt uppmaning: hjälpa till att bära ansvaret för det som faktiskt gick och fortfarande går åt helvete. Som i så mycket lyckas ju Norén, mycket tack vare sin otroligt starkt utvecklade genomlevda intu-

ition, belysa samtiden, nuet, såret som läker dåligt eller inte alls, utan att behöva peka på förövaren, även fast många kritiker fastnat vid hans upprepade pajkastning hit och dit. I relation till *Personkrets 3:1* blir det ju så lätt att skylla på systemet, på utskrivningarna, bristen på vårdplatser, socioekonomiska frågor någon annan har ansvar över, allt medan figurerna på scen blottställer, realiserar, språkar ur det egna villkoret, den egna vägen. Ingen hälsade ju längre på varandra här i *Personkrets 3:1* som i *Ett slags Hades*, där både vilsna pappor och nyexaminerade psykiatriker fick plats. Här, på gatan, i den neonbelysta underjorden, pågick/pågår nu monologer, skärrade röster, sökande röster, tröstande röster, allt medan kropparna förföll, faller, i missbruk som murbruk till den egna gravstenen. Och det som om och om igen hände där 1998, i efterbörden av bostadsbubblan, no more Beckomberga, fräschtt frihandelsavtal för ett globalare Sverige m. flera, var att gemenskapen, hemligheten, fick ett namn, en egen kropp. Låg där mellan oss på scenen och utanför scenen, på gatan, i underjordens tunnlar. Människobarn, vem tar ansvar för dig när andra svikit, vem ger dig kärlek och tröst där andra slagit och vanvårdat, vem vaggar dig till ro och tillåter dig att växa fritt i något som för dig ändå alltid kommer att upplevas som ett fängelse? «– Fixa nått för fan, ... vi är ju kompisar. – Jag har inga kompisar. Jag har aldrig haft någon kompis. Jag klarar ju mig själv ... Jag gör det ju själv ... Jag ska dö själv...»

Denna återkommande fix. Denna återkommande tappra, ensamma självständighet. Barnet mitt emellan och inuti varje pol, inuti polariseringens dilemma.

Professorn i psykiatri Johan Cullberg beskriver i slutordet av *Psykos* (2000), som ju ändå, nu 20 år senare, måste läsas som ett dåtida försök att skapa en bredare allmän förståelse för just 1990-talets brist på konsekvenstänkande, hur behovet av inkännande och medmänsklighet inte behöver gå emot rätt utbildning och professionalitet, utan är något vi alla bär härinne – pekar på hjärtat, som ett lod. Snarare då att det egentligen handlar om att med mod och vilja våga bryta mot ingrodda föreställningar. Han använder ordet *human vård* som en kvalitetssäkring för varje institution. Men gällde/gäller inte detta alla platser, alla möten människor emellan? Att vi måste vårda varandras mänsklighet. Och det börjar i hemmen, med föräldraskapet och rätten att få vara barn. Något både Cullberg och Norén fick erfara och brottas med på olika sätt. I *Personkrets 3:1* finns egentligen inga spår av den ofamiljära medelklassmiljö Norén tidigare hade beskrivit. Annat än då som en illa använd scenanvisning, som en ständigt pågående förnöjsam middag: «*Morire de classe del 1 slutar med att den bortresta eler en av väggarna faller ner och man ser ett oerhört praktfullt rum där rika människor i dyrbara kläder äter och dricker och skämtar*

Pjäsen och regi: *Personkrets 3:1*, Lars Norén  
Produktion: Riksteatern, Dramaten, SVT 1 Drama  
Scenografi: Sören Brunes  
Kostym: Gunnel Nilsson  
I rollerna: Peter Andersson, Göran Ragnerstam, Anna Pettersson, Stefan Larsson, Melinda Kinnaman, Cecilia Nilsson, Jonas Falk, Thomas Hanzon, Tommy Karlsson, Steve Kratz, Michael Nyqvist, Shanti Roney, Ywonne Wangrot, Ragna Weegar

*Morire de classe*, (klassernas död) triologi:  
*Personkrets 3:1*; *Skuggpojarna*; 7:3

Personkrets 3:1 syftar på begreppet personkrets 3 i LSS som omfattar Personer *med andra varaktiga fysiska eller psykiska funktionsnedsättningar som uppenbart inte beror på normalt åldrande, om de är stora och förorsakar betydande svårigheter i den dagliga livsföringen och därmed ett omfattande behov av stöd eller service.*

## «Människobarn, vem tar ansvar för dig när andra svikit, vem ger dig kärlek och tröst där andra slagit och vanvårdat...»

– *det skjuts in som en antik skulpturgrupp högt över scenen.*» Varifrån kommer då alla dessa människobarn? VEM bär ansvaret över dem? Att Norén i mångt lämnade just denna frågeställning dit hän, till oss andra, som en uppmaning att våga ställa oss själva mot väggen och fråga vem är jag, vem har gjort mig till den jag är och hur kan jag på bästa vis hjälpa andra? Norén själv begav sig djupare in i underjorden, mot konsekvenserna av polaritetetns dilemma, mot *Skuggpojarna*, 7:3 och *Under*. Sen kom 2000-talet.

På seminariet sitter några deltagare som var unga brukare då, i slutet på 1990-talet och som nu rest sig, vidareutbildats och placerat sig själva mitt i centrum för den psyk-vård som verkar för human vård av idag. Alla pekar de på behovet då och behovet idag, av att bli bemötta, sedda, lyssnade på; en flexibel accepterande värld som bygger på att alla människor, oavsett bakgrund, bär på emotionella sår och på så sätt egentligen borde kunna förstå och bemöta varandra med respekt. Utan att döma, kategorisera eller symptomfixera och förstärka en kronikeridentitet. Vi lever i en tid där självmedicinering blivit en form av behandling, oavsett vad den består av. Överallt rapporteras det om hur olika former av behandlingar är för dyra.

Men hur kan det kosta något att bli bemött som människa, att bli sedd som en jämlik och respekterad oavsett? Hur kan vi *inte* utgå från människans egna behov, om och om igen? Från *Personkrets 3:1* till idag har det gått 23 år. Det ensamma människobarnet ligger fortfarande kvar mellan scenen och oss, mellan oss och dom, mellan dom och gatan, mellan mig och dig.

Jag kände inte Lars Norén privat. Vi var inte bekanta. Men jag träffade honom en gång, i affären. Jag hade en tuff period, ville inte träffa människor men behövde handla, blicken ställd neråt, fokuserad på varorna, uppgiften. Då stod han plötsligt där. Såg och vilade blicken på mig med de där klara, kloka, varma ögonen och sa: Hej! Ett bemötande, en bekräftelse. – *Hej!*

TEATRE

HISTORIE



Deise Faria Nunes:  
De overlevendes scene, del II:  
brasiliansk svart teater  
s. 82-85

Theresa Benér:  
Jean-Claude Carrière 1931-2021  
s. 86-87



**Deise Faria Nunes** er en brasiliansk-norsk performer, dramaturg, produsent, prosjektleder og skribent, bl.a. for ACTS laboratory for performance practices, Nordic BlackTheatre og Black Box teater. Hun etablerte i 2017 kompaniet Golden Mirrors Arts Norway, med fokus på produksjon og formidling av arbeider av svarte kvinner innen kunst og kultur.

I del 1 av denne serien ga hun et overblikk over scenekunst- og kulturpolitikken under Jair Bolsonaro, i NST. nr 2-3 2020.

Fra *Emperor Jones* til magisk realisme om politivold og flukt – brasiliansk svart teater er vesentlig for den svarte befolkningens selvforståelse, poetiske definisjonsmakt og intellektuelle autonomi.

# DE OVERLEVENDES SCENE

# DEL 2

## TEATER MOT ET FOLKEMORD

Å drive med teater er i praksis ikke et tilgjengelig yrkesvalg for en vanlig svart ungdom i Brasil. Det har det heller aldri vært. Jeg kunne laget en nokså lang liste over faktorer som bidrar til dette faktum, men én av de mest åpenbare grunner er at mange brasilianske barn og unge lever svært korte liv. En av flere kartlegginger over drapsstatistikken i landet viser at nesten 30 000 personer mellom 15 og 29 år ble drept i 2012. Det utgjør et drap hvert 23. minutt.<sup>1</sup> En studie fra Unesco publisert i 2017 viser at over 11 000 barn og unge mellom 10 og 19 år ble drept i 2015, og oppgir en prognose på 43 000 drap mellom 2017 og 2021.<sup>2</sup> En interseksjon av klasse, hudfarge og kjønn viser at de aller fleste ofre er svarte gutter bosatt i sosialt utsatte områder rundt store byer.

**Teater- og online-suksessen *Små hull***  
Dramatiker og skuespiller Jhonny Salabergs stykke *Buraquinhos: O*

*Vento é Inimigo do Picumã (Små hull: Vinden er sotens fiende)* fra 2018, regissert av Naruna Costa, forteller historien om en slik gutt.

Fortellingen foregår i jegerperson og utspiller seg på første nyttårsdag i bydelen Guaianases, på São Paulos østside, der en tolv-åring blir bedt av moren om å gå på bakeriet og kjøpe brød. På veien blir han stoppet av politiet, og beskytt. Gutten klarer å løpe, og med politimannen i hælene flykter han deretter gjennom flere land: Bolivia, Peru, Haiti og Kenya. På hvert av disse stedene møter gutten en karakter som hjelper ham videre, samtidig som politimannen treffer ham med stadig flere skudd.

*Små hull* hadde premiere i 2018 med skuespillerne Ailton Barros, Clayton Nascimento og Salaberg, samt musikerne Erica Navarro og Giovanni di Ganzá. Forestillingen ble en stor suksess blant publikum og kritikere, og fikk en rekke utmerkelser, blant annet den gjeve APCA-prisen, til-

**Billedtekster**  
**s. 80–81** På kne: Abdias do Nascimento, pekende kvinne: Léa Garcia. Fra en prøve på *Sortilégio*, TEN, 1957. Foto: Det brasilianske nasjonalarkivet  
**s. 83** Jhonny Salaberg, Ailton Barros og Clayton Nashimento i *Små hull. Vinden er sotens fiende* fra 2018, regissert av Naruna Costa Foto: Alessandra Nohvais



delt av kunstkritikerforeningen i São Paulo.

En lang turné ble i 2020 brått avbrutt av koronapandemien, og arrangøren bestilte en ny, tilpasset versjon av forestillingen for online-visninger. Slik ble *Små hull* en timelang soloforestilling med Jhonny Salaberg. Det var denne versjonen jeg så i fjor vår, da den ble sendt live på YouTube. Noen uker senere møtte jeg Salaberg online for en samtale.

Hovedtemaet i *Små hull* – folkemordet på den unge, svarte befolkningen – er preget av et såpass stort kollektivt traume at det er vanskelig å unngå fallgruver når man overfører historiene til scenen. Det hadde for eksempel vært lett å la patos-aspektet bli for dominerende, og fortellingen kunne virket retraumatiserende på målgruppen – folk fra millionbyens perifere områder, som opplever politivold på kroppen i hverdagen. Salaberg, som selv kommer fra utkanten av São Paulo, har valgt å løse dette ved å

tilføre stykket et lag med magisk realisme, noe som virker frigjørende både for dramaturgien og for de fysiske handlingene som foregår på scenen.

Jhonny Salaberg tilhører en ny generasjon teaterkunstnere som er med på å videreføre den svarte teaterpraksisen i Brasil. Sammen med gruppen O Bonde iscenesetter han erfaringene til en del av befolkningen som ofte er usynlig – eller synlig på helt feil måte – både på scenen og i salen.

**Svart teater i Brasil**  
For å forstå mer av utviklingen er jeg nødt til å ta et steg tilbake og se på brasiliansk svart teater i et historisk perspektiv.

Svart teater er en spesifikk form for scenekunst, hvis definisjon er sterkt avhengig av sosio-politiske kontekster. Om en kunne si noe generelt om svart teater, er det at det er et afro-diasporisk fenomen som oppsto allerede på 1800-tallet i tilknytning til kampen mot slaveriet, og senere mot

den institusjonelle rasesegregeringen i USA. *Svart performance* har, på sin side, eksistert så lenge det har vært afrikanere i diaspora – og migrasjonen og utvekslingen mellom kontinenter startet ikke med det europeiske kolonialistiske prosjektet. Dette gjør *svart teater* til et historisk avgrenset begrep som i utgangspunktet er politisk eksplosivt, men som i stor grad også refererer til form: det er tekst- og musikkbasert, fremført på en scene for et publikum, med en klar, umiskjennelig dramaturgisk struktur arvet fra den aristoteliske poetikken.

Det er viktig å forstå forskjellen på begrepene *afrikansk* og *svart* når disse brukes for å spesifisere kulturelle og kunstneriske uttrykk. Svarthet (*Blackness/ Négritude/ Negritude*) er et begrepsapparat som dukker opp på den amerikanske kontinentet og i Karibien/Europa for å utvikle et språk og definere epistemologier rundt de unike erfaringene til afro-diasporiske kropp.

**Aktivisten Abdias do Nascimento**  
Ideen om et svart teater kom til Brasil gjennom aktivisten Abdias do Nascimento (1914–2011). Nascimento, som i utgangspunktet var siviløkonom, hadde en allsidig karriere som omfattet alt fra billedkunst til journalistikk, dramatikk og politikk. Han var en av de viktigste figurene i de svartes bevegelse i Brasil, og var i sin tid både representant i Underhuset og senator.

I begynnelsen av 1940-årene reiste Nascimento gjennom Latin-Amerika sammen med en gruppe poeter fra kontinentet. Under et opphold i Lima, Peru, så de en oppsetning av *Keiser Jones* av Eugene O'Neill, et stykke om en afro-amerikansk mann, der hovedrolleinnnehaveren Hugo D'Evieri opptrådte i *blackface*.<sup>3</sup> Nascimento skrev senere om denne erfaringen:

Hvorfor en hvit mann med svartmalt ansikt? Er det en mangel på svarte utøvere? (...)



**Billedtekster**  
**s. 84** Aktivist og grunnlegger av Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias do Nascimento, 2006.  
**s. 85** Skuespillere under en prøve ved TEN, 1958. Foto: Det brasilianske nasjonalarkivet



I mitt land, som er så stolt over å ha oppnådd en fredelig sameksistens mellom svarte og hvite, burde tilstedeværelsen av svarte på scenen være vanlig, ikke bare i sekundære og groteske roller, slik det så ofte er tilfelle, men i alle mulige roller – som Hamlet eller Antigone – så lenge utøveren har det nødvendige talentet.<sup>4</sup>

Disse refleksjonene ble utgangspunktet for etableringen av De svartes eksperimentelle teater (*Teatro Experimental do Negro* – TEN) i Rio de Janeiro i 1944. Ifølge Nascimento var prosjektets hovedmål «å arbeide for anerkjennelsen av den svarte befolkningens sosiale verdi, gjennom utdanning, kunst og kultur.»<sup>5</sup>

Mediene og det etablerte kunstfeltet var – ikke overraskende – avvisende og nedlatende. At gruppen åpent brukte betegnelsen «svart» vekket harme. Nascimento fortalte i flere intervjuer at han ble direkte frarådet

å kalle sitt prosjekt svart teater. Rasismen, som gjennomsyret alle samfunnsområder, var et tabubelagt tema som ville bli mer synlig hvis svarte kunstnere våget å bryte stillheten rundt egne kunst- og kulturuttrykk. Ikke engang hos avantgarden, som ved Den moderne kunstuken i 1922 hadde gjort den brasilianske kulturgryta til et manifest, var det støtte å hente.<sup>6</sup>

#### Emperor Jones i Rio

Skuespilleraspirantene som sluttet seg til TEN var utelukkende fra den fattigste delen av arbeiderklassen: fabrikkarbeidere, husgjelder, personer uten et bestemt yrke. Mange måtte lære å lese og skrive før de kunne komme i gang med tekstarbeid. Det første lese- og skrivekurset arrangert av TEN hadde rundt 600 påmeldte. TEN ble etter hvert mer enn et teaterkurs, og utviklet seg til å bli et dannelsesprosjekt med et unikt afro-diasporisk perspektiv, der fag som kulturforståelse og his-

torie var grunnleggende. Teaterfaglig var Nascimento bestemt: Brechts *verfremdungseffekt* var nødvendig for å bryte med det han beskrev som «et nett av be- dragerier, sedimentert av tradi- sjon (...), plassert mellom obser- vatøren og virkeligheten (...)»<sup>7</sup>.

Det tok det pedagogiske teamet seks måneder å forberede et ensemble, før prosessen med å skape den første forestillingen kunne starte. På den tiden fantes det ikke brasiliansk dramatikk som kunne gjenspeile teatrets profil og ambisjoner, derfor valgte gruppa *Keiser Jones*, verket som hadde inspirert Nascimento til å starte TEN. Uten midler til å kjøpe rettighetene, henvendte de seg direkte til Eugene O'Neill i håp om å få hans tillatelse til å sette opp stykket. I desember 1944 fikk de svar fra O'Neill, som skrev:

You have my permission to produce *The Emperor Jones* without any payment to me,

and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro. I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before *The Emperor Jones* was produced in New York in 1920 – parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville, where a few negroes managed to achieve great success). After *The Emperor Jones*, played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre. What hampers most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack.<sup>8</sup>

På v-dagen 8. mai 1945 hadde

TENS *Keiser Jones* premiere i Rio de Janeiro, med Aguinaldo Camargo i tittelrollen. Den populistiske presidenten Getúlio Vargas hadde da brukt sin innflytelse og sørget for at forestillingen kunne vises på det ærverdige *Theatro Municipal*, en scene ingen svarte skuespillere hadde stått på før.

TEN var aktive fram til 1968. Da måtte Nascimento flykte til USA, etter at militærjuntaen som hadde styrt Brasil siden 1964 hadde befestet sin makt og blitt stadig mer inngripende og voldelige. To av Brasils mest fremragende skuespillere, Ruth de Souza (1921–2019) og Léa Garcia, startet sine karrierer i TEN.

#### Tekster og intellektuell produksjon

Dannelsesaspektet, og intellektuell produksjon i form av publikasjoner, debatter og seminarer, som er grunnsteiner i TENS aktivitet, har siden den gang vært en rød tråd som binder sammen

teaterprosjekter tilrettelagt for både svarte og økonomisk vanskeligstilte i Brasil. På denne måten har scenekunsten vært sentral i utviklingen av svarte brasilianeres selvforståelse.

I 1976 skrev Nascimento et foredrag hvor han konseptualiserte et fenomen som har preget virkeligheten i Brasil og i hele den afrikanske diasporaen siden kolonitiden: folkemordet på den svarte befolkningen. Etter å ha blitt avvist (les: sensurert) på en konferanse i Nigeria, ble teksten utvidet og utgitt i bokform. Denne ble senere oversatt til engelsk som *Brazil, mixture or massacre? Essays in the genocide of a Black people*.<sup>9</sup>

Over 40 år senere skulle altså det samme fenomenet tematiseres i Jhonny Salabergs *Små hull*. Hovedpersonen i *Små hull*, gutten som løper verden rundt for å redde sitt liv, blir til slutt skutt 111 ganger. Tallet er ikke tilfeldig, og peker på en andre form for utsettelse av svarte menn: masse-

fengslingen. I 1992, under en massakre i det som var det største fengselsanlegget i Sør-Amerika, Carandiru-fengslet i Sao Paulo, ble et hundre og elleve innsatte drept av militærpolitiet i kjølvannet av et opprør. I en av forestillingens sterkeste scener holder Salaberg opp portrettbilder av flere barn og unge drept av politiet, blant dem Marcus Vinícius da Silva (14), drept på skoleveien, Maria Eduarda Alves da Conceição (13), drept i skolegården og Ágata Félix (8), drept av et løst skudd mens hun satt i en bil. Bildene har mange perforeringer – de små hullene som stykkets tittel refererer til. Salaberg nevner navnene på hvert av barna – *say their names* – mens han bønnfaller dem: løp!

#### Noter

**1** BBC Brasil, «A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil, diz CPI», <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>> Nedlastet 2. desember 2020.

**2** Unicef Brazil, «Homicídios de crianças e adolescentes», <<https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>>, Nedlastet 2. desember 2020.

**3** Nascimento, A. do. (2004). «Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões». *Tidskriftet Estudos Avançados*, 18(50), 209–224. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Nedlastet 13. februar 2021.

**4** Ibid, 209. Utdrag oversatt til norsk av artikkelforfatteren.

**5** Ibid, 210.

**6** Ibid, Ibidem.

**7** Ibid, 211.

**8** Ibid, 213.

**9** *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado* (1978). Oversatt til engelsk av Elisa Larkin do Nascimento, utgitt i 1989.

Frankrikes teater- och filmkretsar sörjer Jean-Claude Carrière, som avlidit, 89 år gammal. Carrière har haft enorm betydelse som dramatiker, film-scenarist, dramaturg och författare. Han skrev manus till Luis Buñuels mest kända filmer och hade i 34 år ett tätt samarbete med Peter Brook, bland annat med epokgörande uppsättningar som *La Tragédie de Carmen* (1981) och *Le Mahabharata* (1985).

Billedtext  
Jean-Claude Carrière



# JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Jean-Claude

En vårdag 1986 befann jag mig i ett klassiskt *hôtel particulier* i Paris nionde arrondissement, hemma hos Jean-Claude Carrière. Vi skulle samtala om hans arbete med *Le Mahabharata*, det hyllade, tolv timmar långa scenkonstverk som spelades för fulla hus på Bouffes du Nord, iscensatt av Peter Brook med en stor, internationell ensemble. Jag var ung teaterkritiker och hade förberett mötet med ett A4-blad fulltecknat med frågor. Jean-Claude Carrière var vänlig, nyfiken och ytterst lyhörd.

Vi kom inte längre än till punkt 2 på mitt papper. Utifrån mina grundfrågor om «varför göra teater av ett kolossalt indiskt epos» och «hur gick ni tillväga» befann sig berättaren Carrière snart i ett komplext nätverk av religionsfilosofiska resonemang, språkanalyser, praktiska teaterfrågor och reflektioner kring de djupa kulturella skillnaderna mellan västerländsk och österländsk världsåskådning. Vi talade om varför begrepp som «ont» och «gott» saknar relevans i klassisk hinduisk tankegång, om varför guden Krishna begår moraliskt förkastliga handlingar för att rädda människan. Vi diskuterade vilket språkbruk som gick att tillämpa på texter som hade skrivits under 2 000 år, påbörjade 1 600 år före Kristi födelse. Hur skulle man kunna formulera repliker och ord som inte var präglade av kristna värderingar, moderna politiska konnotationer, eller av upplysningstidens rationella kategoriseringar?

## Hänförelse, bakslag och fällor

Jean-Claude Carrière ägnade tillsammans med Peter Brook elva år åt att förbereda *Le Mahabharata*. I flera omgångar reste de runt i Indien för att tala med människor och studera hur detta fundamentala epos gestaltades i indisk populärkultur, eller hur de folkkära episoderna iscensattes i tempel och i byar. Allt för att försöka skapa något annat för den västerländska publiken, ett verk där urgamla myter fick genomsyra kroppar och mentaliteter som *inte* var betingade av hinduisk kultur.

Jean-Claude Carrière skulle senare säga: «*Mahabharata* är det högsta berg jag någonsin bestigit, fullt av hänförelser, bakslag och fällor». För honom var själva kärnan att enkelt och tydligt skriva konkreta scener där enskilda personer mötte motsättningsfullt agerande gudar och ett öde som var långt större än de själva.

## Mångsidig verksamhet

Detta enastående scenkonstverk rymde så många av de världar som Jean-Claude Carrière omfattade. Han föddes 1931 och växte upp på en vingård i Sydfrankrike, visade tidigt begåvning för studier och läste historia, litteratur och geografi. Han älskade film och mötte i 20-årsåldern Jacques Tati som introducerade honom till filmens unika språk. Carrière lärde sig att skriva filmmanus, att i ord formulera något som skulle berättas i bild och klippning.

Jean-Claude Carrières intensiva arbetskapacitet skulle resultera i mer än 150 produktioner för film och tv, där hans samarbete med Luis Buñuel haft särskild betydelse (*Borgarklassens diskreta charm*, *Belle de jour*, *En kammarjungfrus dagbok*, för att nämna några). Men även filmer som Volker Schlöndorffs *Blecktrumman*, Philip Kaufmanns *Varats olidliga lätthet*, Jean-Paul Rappeneaus *Cyrano de Bergerac* och Michael Hanekes *Det vita bandet* visade hans skarpa förmåga att skapa spelbara scener och starka berättelser. 2014 mottog han en Oscar för sin samlade gärning.

## Nytolkningar av Shakespeare

Redan under tidigt 70-tal inledde han och Peter Brook sitt samarbete inom teatern. Carrière översatte och bearbetade stora verk för den mångkulturella gruppen på Bouffes du Nord i Paris. Han hittade ett nytt franskt idiom för Shakespeare, befriat från Racinepräglade deklamationer, med början i *Timon från Athen* (1974), senare utvecklat med bland annat *Stormen* (1990) och *Hamlet* (2000).

Jean-Claude Carrière skrev också en hyllad pjäsversion av Farid Uddin Attars sufiska poem *Fåglarnas samtal*, *La conférence des oiseaux* (1979) som har översatts till många språk och spelats över hela världen. Mycket uppmärksammat blev också *Kontroversen i Valladolid* (1999): Carrière dramatiserade en verklig rättegång från 1500-talet, där en dominikanermunk stod emot filosofen Sepulveda i en konflikt om huruvida amerikanska ursprungsfolk skulle betraktas som en mindervärdig ras att kolonisera, eller inte.

Franska tidningar har hyllat Carrière för hans encyklopediska gärning, där även hans texter om buddhism och kvantfysik är bärande inslag. Han gjorde samtalsböcker med både Dalai Lama och astrofysiker. Alltid med samma till synes lättsamma förmåga att fänga och formulera komplexa sammanhang. Peter Brook förklarar att Jean-Claude Carrière sökte sig till det väsentliga, till själva essensen i olika verk och ämnesområden. Genom det blev han själv väsentlig.

Jean-Claude Carrière följde själv en buddhistisk filosofi, uttryckt i en intervju:

– När jag möter någon «annan», någon som är olik mig, kanske en motståndare eller rentav en fiende, försöker jag aldrig få honom eller henne att vara som jag, eller bedöma och döma vederbörande utifrån mina egna kriterier. Tvärtom försöker jag finna det som är intressant i den andre, det som är ovanligt, överraskande och vackert. Din fiende är din bästa guru.



Av Theresa Bøker

# KUNSTNER

# PORTRET



Therese Bjørneboe:  
Lysdesigner Ellen Ruge  
Intervju  
s. 91–97

Anders Beyer:  
Regissør og scenograf  
Robert Wilson  
Intervju  
s. 99–102

Runar Hodne:  
Laurent Chétouane  
Intervju  
s. 105–111

N  
E  
L  
E

E  
G  
U  
R

Som lysdesigner må man stikke ut haken og tørre å vise seg, sier Ellen Ruge.

**Billedtekster**  
**s. 88–89** Laurent Chétouane (med ryggen til) under prøvene på *Misanthropen*, Torshovteatret/ Nationaltheatret 2009. Foto: Øyvind Eide  
**s. 91** Lysdesigner Ellen Ruge. Foto: Therese Bjørneboe  
**s. 92** *Om mus og menn*, regi: Eirik Stubø, Det Norske Teatret 2021. Foto: Erik Berg  
**s. 93** *Oidipus/ Antigone*, regi: Eirik Stubø Dramaten 2017. Foto: Roger Stenberg



LYS HANDLER OM Å LYTTE

T

il tross for at lyssetting har vært en pådriver for utviklingen av teatret som kunstart, får lysdesign lite oppmerksomhet i forhold til andre uttrykksmidler i scenekunsten. En som har bidratt til å snu på det, er Ellen Ruge. Hun er en lysdesigner som viser at lys er definerende; som rytme, musikalitet og poesi. En varig inspirasjonskilde er Claude Monet, som malte en serie bilder av katedralen i Rouen, og viste at samme motiv, sett fra samme synsvinkel, endret karakter under ulike lysforhold.

Ifølge regissør Alexander Mørk-Eidem bygger Ellen forestillingens lyssetting inn fra, ikke utenfra, som så mange andre. Det er noe av det jeg er nysgjerrig på å høre mer om. Men det var tildelingen av den svenske Kritikerprisen til Ellen Ruge i januar, som fikk meg til å ta kontakt, og så klaffet det at hun jobbet i Oslo. Vi møtes på Litteraturhuset, og jeg spør hvordan hun startet, og om hun er selvlært?

– Ja. Jeg gjorde min første lysdesign i '84. Det fins utdanning i Skandinavia nå, men det gjorde det ikke da. Og det var veldig få som holdt på med det i Norge.

Jeg dro til Stockholm i 1982, søkte meg til Fotoskolan som ble startet av Christer Strömholm. Det var veldig populært med dokumentarfotografi i Stockholm på den tiden.

Men for meg ble det for ensomt i mørkerommet. Så jeg trivdes ikke, og ved en slump kom jeg i kontakt med Turteatern, som lå i Kärrtorp i södra Stockholm. Der begynte jeg å jobbe, gratis først, jeg livnærte meg ved å jobbe som croquis-modell. Jeg fikk lære meg å skru kabler, rigge lamper og kjøre lys på manuelle lysbord. 80-tallet var en veldig morsom og kreativ tid for det frie kulturlivet i Stockholm. Det fantes mye penger å søke for prosjekter, og det var flere steder der vi kunne spille for døra, Kulturhuset f.eks. hadde en scene som het Kilen som var sånn. En stor del av teaterlivet i Stockholm var i frie teatre og grupper. Det var også et veldig aktivt dansemiljø der jeg jobbet med koreografer som Per Jonson og Kenneth Kvarnström. Og senere med Mats Ek i Cullbergballetten. Jeg gjorde min første lyssetting på Dramaten først i 1991, *Natten före skogarna* av Koltès med Torsten Flink i rollen.

**Spiller i «Band»**  
*Jeg kjenner deg jo fra arbeider på 2000-tallet, og først og fremst med norske regissører, her i landet eller Stockholm. Nå har du gjort Om mus og menn med Eirik Stubø, og så skal du til Praha hvor Alexander Mørk-Eidem setter opp Don Giovanni, og så skal du tilbake til*



*Det Norske i mars for å jobbe med Ole Anders Tandberg i Into the Woods, det er...*

– Jeg pleier å tenke at jeg spiller i forskjellige band. Det er ett band med Eirik, ett med Ole Anders, ett med Mats Ek, osv.

*Det betyr vel at du er privilegert, for det må jo være bedre å spille i egne band enn å være fast ansatt og jobbe med dem som til enhver tid er engasjert av teatret? Men er det vanlig for lysdesignere?*

– Jeg har alltid vært frilans, men da Eirik kom til Dramaten, knyttet han til seg en hel del kunstnerisk personale. Jeg gjorde andre ting utenom Dramaten, men jeg hadde en base der. Det var så pass mange av mine «band» som skulle spille på Dramaten under hans sjefstid at det ble en bra match. Som Eirik selv, Alexander Mørk-Eidem, Sofia Jupither, Runar Hodne og Tobias Theorell for eksempel. Jeg spiller med mine band, vi utvikles sammen – det er lange samtaler som strekker seg over mange produksjoner og år. Men noen ganger får jeg også jobbe med helt nye folk. Og det er fint. Nå er jeg så gammel at jeg ikke er redd lenger. Jeg vet at denne jobben kan jeg.

*Det er vel sånn for andre også, at du kjennes trygg å jobbe med?*

– Ja, å få det ferdig hører jo også med. Man skal holde seg til budsjett, og en stram tidsplan. Håndtere personalet. Det er en kjempestor del av jobben. Jeg kan ikke få gjort noe hvis jeg får folk på teatret imot meg. Jeg må passe på, høre på alle, og sånn. Et viktig aspekt med å være i huset, som jeg var på Dramaten, er at man har en stemme i store avgjørelser som handler om ressursfordeling og kunstnerisk retning. Det er vanskeligere å få fram det kunstneriske innspillet over tid når man kommer som gjest.

*Hvor tidlig er du med i prosessen i forestillingene, vanligvis?*

– Oftest er jeg med fra begynnelsen av. Jeg prøver å være til stede på så mange prøver jeg kan. Høre på. Høre poesien i teksten, rytmen hos skuespillerne. Jeg forsøker å marinere meg i stoffet, kanskje, kan jeg si. Gjør jeg opera hører jeg på musikken igjen og igjen, leser klaverutdraget osv.

*Jeg så nettopp et intervju med et par amerikanske lysdesignere (som jobbet på Broadway) og de bare fastslo at lyssettingen kommer helt på slutten. Som siste ledd...*

– Som pynten på kaka, liksom. Den gamle modellen er på vei til å dø ut – det at lyssettingen hektes på helt på slutten. Det er

jeg ikke interessert i. Mitt lysarbeid må være integrert i helheten. Det må smelte sammen med resten av uttrykket. Jeg er jo interessert i lys, men lyset er mitt verktøy for å nå fram med et innhold. Altså poesi og musikk, og lyset... som poesi, rytme, bevegelse i rommet. Produksjonen skal snakke til publikum med én samlet stemme. Når alle elementene kommer sammen til en helhet da blir uttrykket sterkest.

Men ja det er jo sånn også, at lyset må være med helt til slutten i prosessen, fortsetter Ruge. Eirik Stubø kan jo be en skuespiller om å gå til et annet sted på scenen, hvor det kanskje er mørkt, og jeg må følge etter og justere. For Eirik handler det mye om at det er riktig rytme og balanse i rommet.

#### Skuespilleme bærer lyset fram

I *Om mus og menn* har Kari Gravklev scenografien, og som man vil huske fra andre Stubø-oppsetninger med Gravklev som scenograf er rommet ofte nakent, men på midten av scenen er det en skjerm, eller skilt, hvor det projiseres tekster og video. Videodesignen til Boya Bøckman består blant annet av gamle filmopptak som kan illudere ranchen der handlingen utspiller seg. Men uten å konkurrere med skuespillerne.

– Det er jo egentlig skuespillerne som



er rommet, eller definerer rommets geografi, i en sånn scenografi, sier Ruge. Det handler derfor mye om rytme, så jeg må forklare og bevisstgjøre skuespillerne. Der kan du stanse, men ikke der.

På den gjennomkjøringen du så i går, gikk Morten (Svartveit), i den første monologen hvor han forteller om det herlige stedet, fram to sider før han skulle, ifølge manus, slik at han ble stående i mørke under hele monologen. Hvis jeg hadde fulgt ham og kjørt fram neste bilde, som heter «Morten går fram», ville jeg bladd fram et videobilde også etter som stillverkskjøreren både kjører lyscuer og videocuer. Disse cuene eller bildene, ligger på rekke og rad i en sekvens som stillverkskjøreren blar fram etter hvert som stykket beveger seg fremover. Så Morten må vite om at hvis han gjør det samme på en forestilling så kommer han til å bli stående i mørke. Da gjør han nok ikke om det. Få skuespillere liker å stå i mørke hvis det ikke er avtalt.

*Og her er lyset så mykt at de ikke merker det?*

– Ja, de må være oppmerksomme og kjenne etter. De bærer lyset fram, slik jeg tenker. Jeg står sammen med dem på scenen og peker og viser dem hvilken lampe som er viktigst og som de skal være oppmerksomme på. I *Om mus og menn* er det flere steder der

skuespillerne går igjennom et mørke og da kan de bli usikre hvis jeg ikke har forberedt dem på dette. At det er en del av ideen.

*Men det var en sekvens med annerledes lys. Kirsti Stubø hadde et sånn gammeldags film-skyggelys i ansiktet, da hun sto framme, helt til høyre. Og det foregrep på en måte videosekvensen på slutten hvor hun blir drept (den eneste videoen der skuespillerne er med). Det gjorde henne på en måte til en karakter fra et annet stykke – hun har jo disse filmstjernedømmene, som hun betror til Lennie, i denne videoen?*

– Morsomt att du tenker sånn – for å være oppriktig så har jeg ikke tenkt på det. For jeg tenker ikke når jeg jobber. Jeg stoler på prosessen som foregår inne i meg. Eller: jeg prøver å utnytte alle muligheter jeg har skapt forutsetninger for. Jeg viser instruktøren at vi kan gjøre det sånn, eller sånn, og at det kan se sånn ut. Lysarbeid er ofte begrenset av praktiske ting. Det lyder litt prosaisk, men det som var tilfelle her, er at Kirsti står og lener seg mot prosceniet, og jeg ville ikke at lyset på henne skulle treffe prosceniet. Så den vinkelen lampen kommer i, var den beste for å treffe henne uten å treffe prosceniet. Og da er det du som ser koblingen med videoen. Det med lys er jo praktisk, det skal funke.

Med Eirik så ønsker han seg alltid at lyset bare skal være der, at du ikke skal se noen skift. Det skal bare leve. Sånn at du ikke skal oppleve at hun står i en lyskaster. Jeg ser også det som du så, når du sier det.

*Det høres ut som et filigransarbeid. Det er mye som skal klaffe?*

– Ja, og som regissør er Eirik krevende, han endrer og endrer og endrer, og alt skal jo henge med. Video, lys. I opera har man jo en inspisient som cuer alt. En forestilling er som et byggverk hvor alt liksom skal vri seg samtidig, og å få til det, er ikke så lett.

*I opera skal man jo følge notene...*

– Ja, nettopp. Det handler alltid om nærvær. Den er så skjør denne Mus og Menn-historien. Stor og liten på samme tid. Det er så viktig å få kontakt. Det gjelder ikke å miste skuespillerne. Det siste Eirik og jeg gjorde sammen før dette, var *Antigone* i Stockholm, og der sto flere av skuespillerne med skygger i ansiktet og fremførte deler av teksten –

#### Skygger og mørke

*Ja, jeg så den. Jeg husker at Claude Régy sa at et ansikt i mørke var mer interessant enn et ansikt i lys, da jeg intervjuet ham om Fosses*



**Billedtekster**  
**s. 94** *Eg er vinden*, regi: Eirik Stubø.  
Festspillene i Bergen/ Nationaltheatret 2007.  
Foto: Erik Berg  
**s. 95** *Eg er vinden*. Foto: Erik Berg

## «Lys er bevegelse. Det står aldri stille, eller, egentlig er det kanskje bare på teatret det gjør det.»

Dødsvariasjonar i *Paris* i (2003). Han var også veldig opptatt av skygger og mobilitet; at det skulle være flytende.

– Antigone hadde sin lange monolog med helt skyggelagt ansikt. Og jeg opplevde det som hun (Sanna Sundqvist) fikk større frihet til å holde monologen når hun visste at hun var mørk i ansiktet. Hun fikk en kraft av det. Men jeg har også jobbet mye med bevegelig lys. Lys som forandrer seg, som skifter hele tiden.

*I Stubøs* Eg er vinden, fulgte lyset et random-prinsipp, husker jeg. Hvordan kom du på det?

– Det var den første forestillingen vi gjorde på den måten. Lys er bevegelse. Det står aldri stille, eller, egentlig er det kanskje bare i teatret at det gjør det, står stille, altså i programmerte stillbilder som blas frem av en stillverkskjører. I lyssettingen i *Om mus og menn* oppstår det bevegelse i og med at det er et skyggelandskap under og rundt skiltet, og når skuespillerne går gjennom skyggene og ut i rommet, så hjelper jeg dem, ved at tilskuerne opplever bevegelse. Og derfor er det så viktig at skuespillerne er oppmerksomme på når de er i lyset. Mens i *Eg er vinden* sto jo skuespillerne bom stille. Jeg mener å huske at lyset forandret seg hvert tredje sekund.

Og helt vilkårlig?

– Ja, men jeg hadde noen regler, blant annet at det alltid skulle være likt lys på de to skuespillerne. At det skulle ha lik kvalitet. For du kjenner jo teksten: Er de to samme person? Eller: Hvem er de? Så vi ville ikke at lyset skulle være tolkningsbærende. Men det krevde en trygg regissør. Det var en periode hvor skuespillerne i Eiriks oppsetninger ofte satt på stoler i store deler av stykket. Og da passet det veldig godt å gjøre noen slike ville kjøring med lyset.

Jeg har gjort det samme på noen utstillinger jeg har lyssatt også (Maria-utstillingen på Historiska museet i Stockholm 2007). Jeg tenker at det er skiftene man opplever. Når lyset forandrer seg, våkner man til: Nå skjedde det noe. Hvis man lager et fantastisk bilde, så vil publikum ha vent seg til det etter veldig kort tid, og da trenger man forandring, eller et nytt bilde. Og da kan enten skuespillerne bevege seg, eller lyset. Da våkner man til. Så når skuespillerne sitter stille og snakker i mikrofon, hjelper det dynamiske lyset oss i å skjerpe sansene.

### Tradisjonsforskjeller i lyssetting

*Det brukes ofte et veldig flatt lys i dag. Er det en trend? Til og med i det omdiskuterte bildet av Kamala Harris på forsiden av Vogue. Det*

*er en måte å ta folk «ned fra pидestallen» på, kanskje. Det virker av-mystifiserende?*

– Trist synes jeg – lys trenger sin motpol «skyggen» for å leve. Om alt er likt lyssatt så opplever vi ingen tredimensjonalitet for eksempel. Hvis man bare øser på med lys forfra så blir ikke skuespilleren eller rommet lysere av den grunn – eller, om et bilde skal oppleves vakkert så er det en god idé å lage et «stygt» bilde en gang iblant. Vi kan ikke tenke oss en danser lyssatt bare forfra – en danser og ethvert objekt trenger lys fra mange vinkler for at alle dimensjoner skal komme fram.

Jeg vet ikke om dette ga noe svar på Kamala-bildet? Men du som har sett så mye tysk teater, har sikkert merket deg at de har en annerledes lyssettingstradisjon enn vår. Vi er mer bundet til en tradisjonell idé om at f.eks. nå er det dag og nå er det natt. Men med tyskerne sier det pang. De jobber påfallende lite med en poetisk lyssetting. Det skal være så brutalt som mulig!

*Du har også jobbet i Tyskland selv?*

– Jeg har gjort opera og klassisk ballett i Tyskland, men ikke teater, for de har alltid egne lysdesignere på teatrene. Men i opera går det, og der er det mer blandet, med mange briter og belgiere. Det er ikke så mange fra Skandinavia. Men i tysk taleteater, tror jeg



## «Man må ha noe å gi. Man kan ikke bare snakke om lyskastere «hit og dit», men om dypere og vanskeligere ting.»

ikke de setter pris på det at lyset skal være støttende og hjelpende for en stemning. Det er mer On/Off. Ikke alltid da, men stort sett i det jeg har sett.

*Det går kanskje tilbake til stumfilmen og ekspresjonismen? Jeg har merket meg at «stemningsmalende», eller «å male atmosfære» er blitt brukt nærmest som skjellsord...*

– Ja, nettopp. Og det synes!

*Men føler du deg nærmere den engelske og amerikanske tradisjonen? Er ikke den mer realistisk enn måten du jobber på?*

– Det er et vanskelig spørsmål. Jeg er nok kanskje trent i den tyske tradisjonen, men det poetiske står veldig sterkt hos meg – ikke det realistiske, absolutt ikke. Det kan kanskje kalles en poetisk-impresjonistisk lystradisjon, det jeg kjenner meg hjemme i.

### Wilsons stillbilder

*Robert Wilson er et uomgjengelig navn når det gjelder lys, hvordan liker du hans bruk av lys?*

– Han har sin egen penn og det er veldig bra. Men han jobber helt motsatt av det vi har snakket om. Han lager jo bare stillbilder, slik jeg oppfatter det. Det er veldig flotte stillbilder.

Men det er kanskje litt kjedelig, etter min smak. Litt for perfekt, jeg liker sprekker, småfeil. Han bruker følgekastere på en måte som jeg ikke synes er så veldig spennende. Du kan si at han lager et bilde og så legger han en følgekaster på, og så har han løst det, liksom. Du må ikke skrive at jeg synes han er dårlig. For det gjør jeg absolutt ikke. Men jeg blir mer inspirert av å se et verk hvor alt samspiller. For det synes på Wilsons forestillinger at han har gjort alt sammen selv. Jeg synes det er mer spennende å se et samarbeid. En samtale. Eller resultatet av en samtale.

*Da høres ut som du har lært hva du ikke vil gjøre av ham?*

– Når jeg ser hans forestillinger, blir jeg ikke berørt, og det vil jeg bli. Jeg blir imponert, men ikke berørt. Men det Wilson virkelig har fått til, er å løfte lista med alle kravene sine. Han vil ha full lysrigg på prøvesalen! Da han gjorde *Ett drømmespel* i Stockholm, krevde han lyssettingstimer langt over det som er standard og han fikk det så klart. Og da kan jo hele feltet henge seg på. Ikke fordi man får fullt så mange timer, men det har gjort noe viktig for kunsten. Lys skal ikke være noe man hekter på helt på slutten. Skal det være blått eller rødt, liksom? Så der har Robert Wilson gjort noe bra. Og denne prisen

er også bra. Den er veldig hyggelig for meg, men også veldig hyggelig for kunstarten.

*Du har også fått den svenske kongens fortjenestemedalje!*

– Ja, «vår medalj i 5 storleken i hög-blått band» i lysdesign. Ha-ha-ha! Den fikk jeg i fjor for «framstående insatser inom ljus-design och svensk scenkonst». Den deles ut hvert år. Ikke bare til kunstnere, men også til melkebønder, eldre politikere osv., og så får man komme på slottet og drikke champagne. Jeg ble veldig glad, og det høyrer jo ribba.

### Kunstnerisk mot

*Det er et hierarkisk forhold mellom funksjonene, med regissør øverst, så scenograf og så lys? Hvordan opplever du det?*

– Det er ikke sånn når vi krangler... men det er klart at hvis en regissør insisterer på noe, da gir jeg meg. Det er regissøren som står lengst framme og som kan mest om stoffet. Egentlig er disse hierarkiene veldig viktige. Det gir en trygghet på teatret. Det høres kanskje rart ut, men disse rollene er viktige.

*Det er ikke så populært å forsvare hierarkiske strukturer for tiden?*

– Jeg tror man er mer vant til flate strukturer i Norge. Sverige er et mer hierarkisk samfunn. Men kan jo hende at det var derfor det ble så mye bråk med Metoo i Sverige, for det var mer å rive ned.

*Du har sagt at hvis man skal få en plass ved bordet, så må man også ha noe å si?*

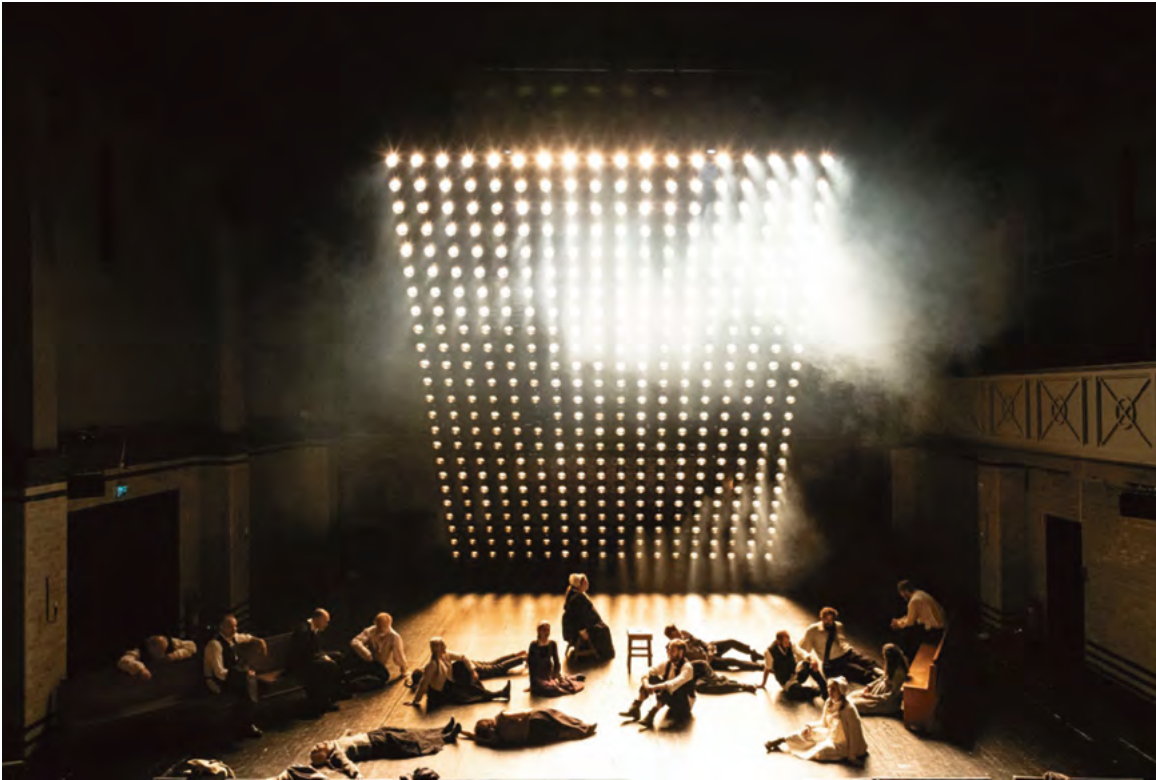
– Skal man være i toppsjiktet, må man tørre å vise seg sårbar, vise seg kunstnerisk, man må ta risiker.

*Du forteller studentene at de må tørre å være seg selv. Hva legger du i det?*

– Når jeg snakker til studenter, så sier jeg at de må være modigere enn vi i lysbransjen tradisjonelt har vært. De må stikke ut haken og tørre å vise seg. Det er ikke så lett, men det er ingen vei utenom, hvis man skal bli tatt alvorlig.

Man må utsette seg for andres blikk. Og gi av seg selv, også om andre synes det er kjedelig. Man må skaffe seg en penn, ganske enkelt. Og så må man være oppdatert på kunst, litteratur, ha referanser. Når man sitter sammen i et team, må man ha noe å gi. Da kan man ikke bare snakke om lyskastere «hit og dit», men om dypere og vanskeligere ting. Det har ikke vært det tradisjonelle innenfor dette yrket. Det har vært å henge opp én der, og én der. Og så går sola opp der, og ned der, og så blir det natt, så da er det blått. Og det er kanskje min kritikk av Robert Wilson, jeg mener at hvis noe skal være vakkert, så må det være stygt også.

*Hva takker du nei til? Er det oppdrag du ikke vil ta, selv om du liker utfordringer?*



**Billedtekst**  
*Häxjakten*, regi: Alexander Mørk-Eidem. Dramaten/ Kulturhuset stadsteatern 2019. Foto: Sören Vilks

– Jeg kan føle meg hjelpeløs i show-sammenheng – der har jeg lite å komme med. Da tar jeg helst med en lysbordoperatør fra show-verden. Jeg har stor respekt for de som kan variere og lage nye og nye bilder i det som for meg er et ingenting.

**Praha, *Don Giovanni*:**

Et par dager etter møtet vårt på Litteraturhuset, reiste Ellen Ruge til Praha, men via Stockholm, for å besøke familien. Hun har nemlig vært bosatt i Oslo helt siden 5. desember.

– Jeg kunne ikke reise hjem til jul, for da ville det bli så mye karantene da jeg kom tilbake. Men jeg har jo en gammel mor her, så det var bare hyggelig. Men nå synes nok barna mine at jeg bør komme hjem snart, sier hun.

Vi tar opp tråden etter at hun har jobbet i Praha en stund, der Alexander Mørk-Eidem setter opp *Don Giovanni*. En som ofte har engasjert Ellens «band», er nemlig Per Boye Hansen, som nå er sjef på den ærverdige Estate-operaen. Jeg spør henne om hvordan teatret er utstyrt?

– Lysutstyret er en blanding av nytt og gammelt som det vanligvis er på alle hus, men det som er helt spesielt er at de har en mengde «svobodaramper», som er en egen

type lyskaster som ble konstruert av den legendariske tsjekkiske scenografen Josef Svoboda i 1967. Han var «principal designer» på Nasjonalteatret her i Praha i over 30 år. Det er et såkalt *lightcurtain*, og denne typen lamper var stildannende for min generasjon, men nå er de dessverre på vei ut, fordi pærene ikke lages lenger. Vi er alle lei oss for det.

Alexander bruker mye tid på person-regi, og det passer bra i dette teatret og til dette stykket, som jo er som et kammerspill, fortsetter hun, og legger begeistret til at teatret er fantastisk: det er så vakkert og fullt av stemning – de som jobber her er stolte over teatret og dets historie. Som at Mozart sto i grava og dirigerte urpremieren på *Don Giovanni* akkurat her hvor jeg står nå! – det sitter et lite messingskilt på gulvet der han sto. Makeløst syns jeg. Jeg blir glad. Slik har det også vært å få arbeide på La Scala i Milano, Semper Oper i Dresden og Opera Garnier i Paris. Gamle operahus som bærer med seg noe som blarfrer forbi når man løper i trappe-ne, under scenen, eller bare sitter der alene i salongen, som jeg jo ofte gjør. Det er en helt spesiell magi som jeg er veldig takknemlig for å få oppleve. Men Estate-teatret er ikke egentlig gammeldags. Det er et intimt teater med en scene uten sidescener og uvanlig

høyt scenehus. Salongen er smal og har 5 balkonger med små private losjer der det finnes et speil så man kan se bakover i salen, og dessuten bli sett av resten av salen, antar jeg.

*Og hva slags lyssetting inspirerer den erotiske atmosfæren i stykket til?*

– Den sjenerøse dekoren består av et antall fløyelstepper som heises opp og ned og danner ulike scenebilder og rom. Teppene har sterke farger, blått, gult, grønt, og rosa.

Jeg løfter frem og støtter fargene i tep-pene med milde toner i lyset og et par ganger et riktig sint hvitt som går rett mot. Hvis jeg prøver å legge sterkt farget lys, blir det ikke lys, bare sterk farge. Det mettede, fargete lyset mister sin retning og styrke. Nei, det funker ikke for meg. Lyset i naturen har ofte sterke farger, men når jeg prøver å gjøre det etter på scenen, får det lett et artifi-sielt uttrykk. I den store naturen finnes det plass til de sterke fargene, tenker jeg. På scenen må det bli enklere og tynnere farger som ikke snakker så mye for seg selv.

**Billedtekst**  
*Poppeas kroning*, regi: Ole Anders Tandberg. Den norske Opera 2009. Foto: Erik Berg



**Ole Anders Tandberg:**

I 20 års tid har jeg samarbeidet med Ellen i en rekke oppsetninger, både i Norge og utlandet siden den Alf Prøysen-forestillingen vi laget for Nationalteatret i 2001, *Kjæm æiller att*.

Lys består jo egentlig bare av fire komponenter: Retning, Intensitet, Farge og Kvalitet. I *orkestreringen* av disse komponentene, som jo er det selve lysdesignen består av, skaper Ellen himmelsk musikk for øyet, selv når scenen hviler i absolutt stillhet.

Hun er virtuos. Det er en sann lykke å jobbe med en kunstner som henne.

**Sofia Jupither:**

Jag uppskattar Ellen väldigt som den känsliga, intuitiva konstnär hon är. Hon har en underbar förmåga att omvandla psykologi till rum och att fördjupa en berättelse. Hon ser allt och alla och hennes arbete är det som lyfter en föreställning över det vardagliga, in i teaterns magi.

**Alexander Mørk-Eidem:**

For meg er Ellen helt unik i sin kombinasjon av fagkunnskap, selvstendig kunstnerisk vilje og en enestående evne til å lytte seg til den enkelte forestillings sjanger.

Hun er enormt nysgjerrig på alle kunstneriske uttrykk. Leser flere bøker, besøker flere utstillinger og ser flere forestillinger på en uke enn det jeg gjør på et halvt år.

Denne nysgjerrighet tar hun med seg inn i arbeidet. Leser teksten og danner seg en egen oppfatning av den, før hun lytter til scenografens og mine ideer.

På den måten blir lyset, både som kunstnerisk idé og som konkret fysisk uttrykk, med i prosessen i et tidlig stadium. Hun er sterkt til stede under utviklingen av scenografien og dessuten følger hun prøveprosessen nøye.

Så på mange måter virker det som om hun bygger forestillingens lyssetting innenfra, i stedet for som mange andre lysdesignere som lyssetter noe som allerede er ferdig.

Hun kan alle triks i boka, og er alltid oppdatert på den seneste teknologien. Men aldri jålete eller forfengelig på egne vegne.

Det er den spesifikke forestillingens egenart hun forsøker å fange og formidle, og med sin musikalitet, integritet og sitt varme hjerte får hun det alltid til.

**Svenska Teaterkritikers Förenings**

**Teaterpris 2020:**

Ellen Ruge har i decennier skänkt ljus över svenska teater- och dansscener. Med insikter från dansens ofta scenografilösa värld har hon låtit ljussättarens kreativa konstnärskap stiga fram ur skuggorna. Pandemiåret 2020 skapade hon bländande ljusdesign – från Norrlandsoperans *Don Giovanni* till Malmö stadsteaters *Halva månen*; från känsligt ljus i Mats Eks *överbord (woman with water)* till robusta effekter för Alexander Mørk-Eidems *Röde Orm*, båda i Stockholm. (Pressmeddelande, 29 januari 2021).

# ROBERT WILSON

Robert Wilson snakker med festspillsjef Anders Beyer om form, fortid, fremtid, og en produksjon han drømmer om å skape i Bergen: En musikkteaterforestilling basert på Melvilles *Moby Dick*.

Billedtekst  
Robert Wilson.  
Foto: Yiorgos  
Kaplanidis



## DET ENESTE SOM ER KONSTANT, ER FORANDRING

D

enne samtalen skal ikke dreie seg om den nåværende situasjonen med pandemien, men jeg må allikevel spørre: Hvordan har du det, og hvordan ser hverdagen din ut i disse usikre tider?

Robert Wilson: Det har gitt meg tid til å tenke og reflektere over fremtidige verk, og har betydd etterlengtet tid til å tegne.

Du er i Europa nå. Nøler du med å returnere til hjemlandet ditt på grunn av pandemien?

– Ja. Jeg føler meg tryggere her enn i mitt eget land. Arbeidet mitt er i Europa, og i den nåværende situasjonen ville jeg ikke få slippe inn i EU igjen om jeg dro.

Akkurat nå er det mange ting du ikke kan gjøre. Det er vanskelig og uklokt å reise, forestillinger og festivaler er avlyst, operahus og teatre er stengt. Hva opptar deg akkurat nå? Hva er viktig for deg, og hvilke refleksjoner gjør du deg rundt livet og kunsten?

– Det som er viktig er å fortsette, og å beholde tilstedeværelsen selv når vi står overfor en slik utfordring. Det er for lett å slutte å jobbe.

Hvis jeg husker riktig, sa John Cage en gang på sine eldre dager: «Jeg er ikke interessert i kunsten min, jeg er interessert i å være i live.»

Er denne tankegangen relevant for deg?

– I høyeste grad. Jeg fyller 79 år 4. oktober.

Hvordan var det for deg å vokse opp i Texas? Hadde du muligheter til å utvikle talentet ditt?

– Å vokse opp i Texas er ikke lett. Jeg var født og oppvokst i et politisk høyreorientert, religiøst samfunn. Det var umoralsk å gå på teater eller til og med på dans. Man kunne ikke gå nedover gaten sammen med en farget person. Segregering gjaldt overalt. Jeg visste at jeg ville dra derfra. Det var ingen kunstmuseer, ingen teatre. Det var et høyst rasistisk samfunn. På den annen side, vil jeg alltid være takknemlig for det vakre landskapet og den naturlige skjønnheten i Texas. Himmelen er ulik noen annen himmel i verden. Det landskapet er i hele min væren, selv den dag i dag.

Når og hvordan opplevde du at kunstdomnet var din «skjebne»?

– Jeg tror jeg visste det fra tidlig barndom av, men jeg hadde ikke lov til å uttrykke det, bortsett fra på små måter: plasseringen av møbler på soverommet mitt, måten jeg som barn organiserte kjøkkenskapene og spisskammerset hvor vi lagret hermetikk og

«Jeg var besatt av orden. Det var starten på min interesse for arkitektur og organisering av rom, linjer og farger.»

mat. Jeg var besatt av orden. Det var starten på min interesse for arkitektur og organisering av rom, linjer og farger.

*Du fortalte meg en gang at din familie er som enhver annen «normal» familie. Hvordan reagerte familien din da du som ung mann gradvis utviklet deg som en kunstner med et ganske radikalt syn på kunst, og generelt fjernet deg mer og mer fra det samfunnet oppfatter som «normalt»?*

– Familiene min ante ikke hva jeg gjorde, og hadde heller ikke grunnlag for å forstå det. Så jeg fant min egen vei.

*Da du var ung, hva inspirerte deg mest under din søken etter din egen stemme og personlige stil?*

– Jeg var veldig inspirert av to kvinner som underviste i dans, i ballett. De kalte seg The Hoffmanettes. De var ganske bisarre i klær og utseende. De malte ansiktene sine hvite og fremhevet øynene sine med blå maskara. De gikk alltid med blå orkideer og blå skjørt som lignet ballerinaskjørt. De elsket hunder, og hadde alltid 30 eller flere hvite hunder, som var løshunder funnet i kenneler og dyrebeskyttelser. De var artister. Det var første gang jeg traff noen som var involvert i teater og design. I tillegg til å undervise bal-

lett, jobbet de også med personer med fysiske funksjonshemninger, idrettsutøvere og barn. De hadde en dyp forståelse av kroppen og av hvordan kroppen kan lege seg selv. I likhet med Martha Graham, sa de ofte: «Kroppen lyver ikke. Stol på kroppen din.»

**Gutten som tenkte uten ord**

*Under Shanghai Arts Festival 2017 presenterte du din Lecture on Nothing. I forbindelse med forestillingen fortalte du historien om ditt møte med gutten Raymond Andrews. Det var så rørende, og interessant i forhold til forståelsen av dine verk. Kan du fortelle meg om når du først møtte Raymond, om verket Deafman Glance og ditt forhold til Daniel Stern?*

– Raymond Andrews er en døvstum, svart gutt som vokste opp på landsbygda i Alabama og Louisiana. Menneskene han bodde med hadde aldri sett en døv person. Han gikk aldri på skole, og ble ansett som «tilbakestående» eller en «raring». Jeg traff ham da han så vidt var fylt 13 år. Han var blitt sendt fra Louisiana til New Jersey. Han hadde kastet en stein gjennom et kirkevindu, og en politimann var akkurat i ferd med å slå ham i hodet med en klubbe. Jeg grep politimannens arm og sa «Hvorfor slår du denne gutten?» Og han sa «Det har ikke du noe med» og jeg

sa «Jo, jeg har det. Hvorfor slår du denne gutten?» Etter en stund dro jeg sammen med gutten og politimannen til politistasjonen. Etter mange timer med spørsmål og samtaler, ble gutten sluppet fri. Underveis til og på politistasjonen, hadde jeg gjenkjent lydene gutten lagde som lyder fra en døv person. Da vi forlot politistasjonen, tok han meg ned gaten til en to-roms leilighet hvor han bodde sammen med en svart familie. Til min store overraskelse, forstod ikke de heller helt at hans problem var at han ikke kunne høre.

I løpet av de neste ukene og månedene oppdaget jeg at Raymond var på vei til å bli institusjonalisert. Han var blitt undersøkt av statspsykologen og av andre, og ble ansett som uegnet for undervisning, og en plage for samfunnet som burde låses inne et sted borte fra folk. Jeg stilte spørsmål ved hvorfor man trodde at han ikke kunne undervises. Til slutt fikk jeg se en eksamen han var blitt gitt. Eksamenen var ordbasert, og så langt jeg kunne oppfatte, kunne han ingen ord. Han hadde ingen verge. I 1967 dro jeg, en singel mann, til retten for å adoptere ham. Det var særdeles uvanlig den gangen, og ville også vært det i dag, for en singel, hvit homoseksuell mann å adoptere en svart gutt. Ved slutten av prosedyren, da jeg snakket med dommeren, sa jeg, «Hvis du ikke gir meg gutten, vil det koste

**Billedtekst**

**s. 101** Med inspirasjon fra Texas: *Ett drømmespel*, regi, scenografi og lyssetting av Robert Wilson, Stockholms Stadsteater 1998. Foto: Lesly Leslie-Spinks



staten New Jersey jækla mye penger å sperre ham inne.» Og dommeren sa at jeg hadde et godt poeng. Så da kom han for å bo med meg. Jeg tenkte at jeg tenkte med ord. Og, jeg tenkte at Raymond var intelligent, kanskje svært intelligent, og det ble tydelig at han tenkte i form av visuelle tegn og signaler.

På dette tidspunktet hadde jeg møtt Daniel Stern, som var leder for Psykologisk institutt ved Columbia University. Jeg traff Dan via Jerome Robbins. Han spesialiserte seg på å studere førverbal kommunikasjon mellom mødre og deres spedbarn. Dan var spesielt interessert i Raymond og hvordan han så og forstod verden uten å tenke. I de neste månedene og årene begynte jeg å samle på tegninger som Raymond laget, og jeg noterte og observerte ting han så. Han så ting som jeg ikke la merke til, fordi jeg var opptatt av hva jeg hørte. På et tidspunkt tok jeg mine notater og bestemte meg for å lage et teaterverk med ham, og i løpet av to–tre år satte jeg sammen et verk jeg kalte *Deafman Glance*. Jeg produserte det selv, og viste to og en halv time av verket i New York. Verkets totale lengde var syv timer. Jack Lang, leder av Nancy-festivalen, så verket i New York, og inviterte oss til å gjøre to forestillinger under Nancy-festivalen. Det resulterte i at mote-designeren Pierre Cardin, som så forestillin-

gen, og inviterte meg til Paris for å vise den i et stort teater med 2500 seter. Den franske poeten Louis Aragon skrev et brev til sin [avdøde] kollega André Breton etter forestillingen,<sup>1</sup> og sa det var det vakreste han hadde sett i sitt liv, og at det var dette de håpet ville være fremtiden.

– Jeg ble oppmuntret av Dan Stern til å produsere *Deafman Glance*. I 1967 og tidlig 1968 så jeg over 250 stykk 16mm-filmer som Dan hadde laget. Disse ble filmet i en naturlig situasjon hvor en baby begynte å gråte og moren strakte seg ned for å plukke opp barnet. Stern senket farten på filmen slik at man kunne hva som skjedde bilderute for bilderute. Det er 24 bilderuter per sekund, så man kunne se på 1/24-dels sekund. I åtte av ti tilfeller var den første reaksjonen til moren at hun kastet seg mot barnet og at barnet reagerte. I de neste to–tre bilderutene, var morens holdning helt annerledes. Og i de neste to–tre bilderutene var det – igjen – helt annerledes. Så i løpet av ett sekunds tid var situasjonen mellom mor og barn veldig kompleks. Når moren så filmen ble hun sjokkert, spesielt over å se sin egen aggressive reaksjon mot babyen. Hun sa: «Men jeg elsker barnet mitt.» Så, kanskje kroppen beveger seg raskere enn man tror. Det er et språk der som nesten ikke er merkbart.

På samme tid som Dan arbeidet med dette, snakket den amerikanske filosofen Susanne Langer om «påvirkninger på kroppen» (på engelsk «impingements on the body») som et språk. Det var disse nesten umerkbare bevegelsene som Raymond lettere var i stand til å lese.

*Ditt forhold til Raymond startet midt i 60-årene. Du brukte historien om den voldelige politimannen for å sende et budskap om Black Lives Matter. Budskapet endte med denne henvisningen til Raymond: «Dette var i 1967. Hver dag siden den gang har en farget person vært offer for kontinuerlig politibrutalitet og strukturell undertrykkelse i USA. Til våre demonstranter: Det er nå vi må høre stemmene deres. Til våre ledere: Vær forsiktig. Historien dokumenterer dere.»*

– Det var ikke det at jeg var så veldig involvert i sosial rettferdighet, men det var en genuin fascinasjon for hvordan Raymond tenkte og hvordan vi ville og kunne lære om verden. Det fantes ingen plass for ham, han skulle sperres inne i et hjem for ungdomskriminelle. Han hadde ingen verge, og som resultat overtalte jeg en dommer i 1967 til å la ham bo med meg. Jeg ble hans verge. Sammen med ham, skrev jeg mine største tidlige teaterverk. De var alle uten lyd.

«Når teater handler om én ting,  
kan det handle om en  
million ting.»

#### Et eple og en krystallkube

*Hvorfor skapte du Water Mill Center og stif-  
telsen?*

– Jeg skapte wmc fordi jeg ønsket å flytte fra Manhattan til et naturlig miljø. Siden 1965 hadde jeg et studio/loftsrom på Spring Street 127, der alle mine tidlige teaterverk ble utviklet. Jeg ville være nær naturen og borte fra all lyden og maset, alt rushet i byen. Så jeg bestemte meg for å dra til Long Island. Jeg elsker lyset der, på denne lange stripen av en øy midt i Atlanterhavet. Det var en spirituell oppvåkning for meg.

*Under et møte i Madrid fortalte du meg om din kreative prosess. Du laget en tegning for å illustrere hvordan du skaper et nytt verk, hvordan du tenker om struktur og annet. Kan du forklare hvordan du former et nytt verk gjennom å vise til denne tegningen?*

– Den beste klassen jeg noen gang hadde på skolen [Pratt Institute Brooklyn] ble ledet av Sybil Moholy-Nagy, som holdt et kurs om arkitekturens historie. Det var et femårig kurs. Midt i det tredje året sa hun: «Studenter, dere har tre minutter til å designe en by», og tok frem stoppeklokken og satte den på tre minutter. Så sa hun: «Tiden er ute, levér inn arkene deres.» Jeg tegnet et eple, og inni eplet plasserte jeg en krystall-

kube. Og hun spurte meg, «Hva er dette?» og jeg sa: «Det er en plan for en by. Samfunnene våre trenger noe slikt som en krystallkube i kjernen – i sentrum. Et sted hvor man kan gå for å bli opplyst, hvor man kan se verden, universet. Som en middelalderkatedral midt i en landsby. Det var det høyeste punktet, et sted hvor hvem som helst kunne gå, rik eller fattig. Det var et sted hvor kunstnere viste frem malerier eller laget musikk. Det var, på en måte, som en krystallkube inni et eple.»

Det jeg lærte av dette kurset var å raskt se helhetsbildet i en situasjon. I alle mine verk lager jeg et diagram slik at jeg raskt kan se helheten. *The Life and Times of Joseph Stalin*, 12 timer lang, hadde en sirkulær, syv-akters struktur, hvor en og syv speilet hverandre, to og seks speilet hverandre, og tre og fem speilet hverandre – med den fjerde akten i sentrum og som et dreiepunkt. *Einstein on the Beach* har fire akter med tre temaer. Den hadde en struktur gjennom tema og variasjon, og ingen fortelling. Men jeg kunne raskt se helheten. Dersom teater ikke handler om én ting, er det for komplisert. Når det handler om én ting, så kan det handle om en million ting.

*Du jobber alltid med flere produksjoner samtidig. Kan du avsløre noen av ideene som verden vil få se i de kommende årene?*

– Akkurat nå forbereder jeg en utstilling med kullstifttegninger. De er basert på Mozarts *Messias*, en opera som jeg også forbereder. Jeg er blitt bedt om å lage et verk for Dante-jubileet<sup>2</sup>. Jeg forbereder en film med Philip Glass og Godfrey Reggio. Det er et nytt danseverk med Lucinda Childs under forbedelse i Toulouse. Jeg har et prosjekt som heter *The Lady* som skal oppføres i Indonesia. Jeg har planer om å gjenåpne The Watermill Center med en ny residensbygning.

**Kunstens verden vil alltid være den samme**  
*Hvorfor liker du ideen om å gjøre Moby Dick som musikteater?*

– Jeg velger vanligvis et tema som jeg føler er riktig for landet det skal fremføres i. På en eller annen måte passer *Moby Dick* bra til Norge og Bergen. Jeg liker historiens drama og når jeg leser gjennom teksten, hører jeg musikk. Det er en klassisk fortelling, og av disse årsakene er jeg fascinert av den.

*Du har jobbet sammen med noen av de ledende kreftene innen alle kunstformer; skuespillere, sangere, musikere, komponister, etc. Du nevnte en gang Lady Gaga for meg. Hvem drømmer du om å jobbe med i fremtidige produksjoner?*

– En kunstner som fascinerer meg akkurat nå er Carrie Mae Weems – hennes fortellinger, tekster, visuelle følsomhet og interesse for menneskerettigheter og sosial rettferdighet. Jeg håper veldig på å realisere et nytt verk med henne. Hun er en av de mest spennende kunstnerne jeg vet om i dag.

*Nå som vi gradvis begynner å føle at denne krisen kan vare i mange år, så er det grunn til å tenke dyptgående over hvordan kulturlivet ikke bare kan overleve, men faktisk blomstre i denne nye virkeligheten. En virkelighet vi kan forvente at forsetter på en eller annen måte selv etter at krisen offisielt er over. På globalt nivå kan menneskeheten ha blitt så påvirket og skremt at våre kollektive måter å oppføre oss på vil endres for en hel generasjon. Ser du noe håp for fremtiden i kunstens verden?*

– Kunstens verden vil alltid være den samme, og den vil alltid være i endring. Bruk noen sekunder på å lytte til lydene i stillhet. Sekvensen av lyder du nettopp hørte, vil aldri gjenta seg. Så, det eneste som er konstant, er forandring.

#### Fotnoter

<sup>1</sup> Aragon, Louis, et al. «An Open Letter to Andre Breton from Louis Aragon on Robert Wilson's *Deafman Glance*.» *Performing Arts Journal*, vol. 1 no. 1, 1976, s. 3–7. *Project MUSE* muse.jhu.edu/article/654658

<sup>2</sup> I 2021 er det 700 år siden Dante Alighieri døde, 13/14. september 1321. I den anledning er det lagt planer om en internasjonal produksjon med Robert Wilson, under tittelen *Progreto Inferno* for Teatro della Toscana. <https://www.feelflorence.it/en/dalle-redazioni/dantes-celebrations-2021>



#### DEN MINSTE ENGELEN

av Alf Kjetil  
Walgermo



#### DET E HARDT Å VÆRE B\*\*CH

av og med  
Iren Reppen

#### ARE KALVØ TOPPAR VG-LISTA



#### VIKLA INN I BLÅTT

tekst og musikk  
av Bob Dylan



#### LEHMANTRILOGIEN

av Stefano Massini



#### INN FRÅ REGNET

av Frode Grytten



#### LINJE 5

av Don Martin  
og Zeshan Shakar



#### TOLV- SKILLINGS- OPERAEN

av Bertolt Brecht  
med musikk  
av Kurt Weill

NOKO Å GLE SEG TIL:

## VI VENTAR PÅ DYKK

Nett no kan vi ikkje ha publikum i teateret, men vi står klare med meir enn 20 framsyningar den dagen vi kan opne igjen.

Og vi gler oss til å sjå deg i salen!

DET  
NORSKE  
TEATRET



SJÅ FULLSTENDIG PROGRAM PÅ  
DETNRORSKETEATRET.NO

# LAURENT CHÉTOUANE

Teatret er et gammelt, tregt og statisk medium. For folk i dag kan det også være et kjedelig medium sammenliknet med hurtigheten i samfunnet vi lever i. Har dette mediet noen relevans i dag, og i så fall hvordan? Dette er helt uavhengig av teksten. Å gi forfatteren ansvaret for å gjøre teatret moderne er ikke poenget for meg, sier Laurent Chétouane.

Shakespearetidsskriftets podcaster

Intervjuet med Laurent Chétouane er basert på andre podcast i serien Directing Theatre av regissør Runar Hodne. Episodene publiseres fortløpende på [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no), parallelt med tidsskriftets andre podcastserie, Kunstretorikaren, av Jonas Øren. I sistnevnte settes det søkelys på kunstformidling og stemmene/ språket som definerer kunsten.

\*

**Laurent Chétouane** har ingeniørutdanning fra Frankrike, før han studerte teaterregi i Frankfurt, hvor han ble uteksaminert i 2000. Han har arbeidet ved teatre i Tyskland og internasjonalt. Siden 2006 har han også stått bak danseprosjekter og undervist rundt om i Europa. Som regissør har Chétouane arbeidet med mellomrommet mellom kropp og bevegelse, tale, sted og tekst. I dette intervjuet snakker han om skuespillerens nærvær på scenen, kulturforskjeller og regissørens rolle.

Oversatt fra engelsk av: Johanne Elster Hanson

Dette er en redigert og forkortet versjon av Runar Hodnes podcast-intervju.



Av Runar Hodne



## NÆRVÆRETS DRAMA: EN SAMTALE MED LAURENT CHÉTOUANE

*Du er fransk, utdannet deg i Tyskland og har reist en hel del. Du har også flere ganger jobbet i Norge og Skandinavia. Kan du reflektere litt rundt de kulturelle forskjellene du opplever når du reiser slik?*

– For meg har ikke forskjellene så mye med selve spillet å gjøre, de har mer med den politiske måten å være sammen på. Og nordmenn er veldig kollektivt orienterte, kanskje fordi de er redde for å stikke seg ut som enkeltindivider. I Norge arbeider jeg mer med grupper, mens jeg i Tyskland arbeider mer med den enkelte. Det at nordmenn i større grad er villige til å ta del i en opplevelse, en estetisk opplevelse, fordi de opplever det som gruppe, det påvirker estetikken og resultatet. I Tyskland er det mer én og én – «hvor er jeg i dette? Hvem er jeg i dette?» Men det ser ut til å forsvinne mer og mer i dag. Du behøver nesten ikke utdanning for å utøve skuespillerens oppgave på scenen lenger. Fokuset på de tekniske aspektene ved det å være skuespiller har blitt erstattet med et slags nærvær, en «kulhet» knyttet til hvordan man ser ut og oppfører seg. Det handler ikke lenger like mye om den utdannede kroppen, den utdannete måten å snakke på og så videre. Så hvis skuespillerarbeidet som et utdanningsløp sakte kommer til å forsvinne, så vil det være mer et

spørsmål om nærvær og holdning til tilstedeværelse.

*Føler du at du på en måte kjemper med arven etter Stanislavskijs når du reiser rundt og møter studenter, siden det er fundamentet for utdanningen deres?*

– Ja, du kjemper med den, for det er slik de er vant til å konstruere rollene sine. Når du ikke gjør det slik føler de seg bortkomne. For dem er det en måte å tenke på rollen, å tilnærme seg jobben sin, å konstruere kroppen som skuespiller. Så selvsagt kjemper du med den. Først er de redde fordi de ikke vet hva de skal gjøre. De føler de mister alle sine ferdigheter og at det plutselig blir stilt spørsmål ved noe de alltid er blitt likt for. Det er en kamp, men jeg vil også si at hvis de skjønner at noe annet kan skje i stedet, hvis de oppdager at det ikke bare er én metode – for problemet er kanskje at de tror at denne metoden er *den ene* måten å spille teater på.

### Hva gjør teksten med kroppen?

*Hvordan ser du på Stanislavskij? Hvordan relaterer du ditt eget arbeid til ham?*

– Når folk refererer til Stanislavskij gjelder det spørsmålet rundt det å konstruere en rolle parallelt eller på siden av det å

Billedtekster

s. 105 Laurent Chétouane. Foto: Didier Olivre

s. 106 Torbjørn Harr i *Misantropen*, Torshovteatret 2009. Foto: Øyvind Eide



være på scenen, som om rollene man innehar har et liv utenfor scenen. For meg er rollefiguren alltid bare tilstede i det øyeblikket den snakker foran publikum, og ikke som en kontinuerlig person som skuespillerne på en eller annen måte finner ut av og konstruerer, en slags idealkarakter som vi er ment å kjenne igjen som en arketype som skal fortelle oss noe. Jeg er mye mer interessert i det spesifikke ved skuespilleren, skuespillerens spørsmål som kunstner, enn rollefiguren i seg selv. Den interesserer meg overhodet ikke.

*Nå kommer vi inn på noen veldig interessante diskurser. La oss begynne med det at du har arbeidet mye med den klassiske kanon – Schiller, Goethe, Ibsen, Molière. Tradisjonelt sett går man inn og forsøker å tolke teksten og begynner å utvikle et konsept basert på den tolkningen. Når du, som du nettopp sa, er mest opptatt av rollefigurens eksistens på scenen i øyeblikket, hvordan blir da møtet med en klassisk tekst med en lang oppsetningshistorie? Hvordan relaterer du deg til dialogen mellom historien og originalene?*

– Når jeg setter opp disse klassikerne er jeg ikke så interessert i hele konstruksjonen med tanke på plott og hvordan jeg skal jobbe med historien og så videre. Jeg er mer interessert i om det er en god tekst, at hver

eneste side er god. Det handler ikke om å finne en ny ramme for et gammelt stykke, det handler mer om hvordan man skal fremføre det, om man kan finne en måte å fremføre en stor monolog i første akt, finne en måte å behandle denne måten å skrive på. Når jeg arbeider med skuespillerne på klassiske stykker handler det om å finne ut av hvordan denne forfatteren skriver. Hva gjør denne teksten med kroppen til skuespilleren? Alle gode forfattere har en egen måte å skape kroppen til skuespilleren gjennom teksten. Hvis du fremfører Kleist er det en annen kropp enn hvis du fremfører Heiner Müller, Hölderlin eller Schiller. Da lager du noe helt annet. Jeg er mer interessert i denne friksjonen mellom skuespilleren, kroppen og teksten, og for meg er det dette som gjør en kveld interessant.

*Men bransjen eller teatrene forventer at du presenterer konseptet under modelleringsmøtet, og at dette mer eller mindre vil være rettesnoren fra modelleringsmøtet og frem til premieren. Du beskriver din prøveprosess, at du møter teksten, bevegelsene og skuespillerne, og på en eller annen måte former konseptet fra det utgangspunktet. Hvordan skaper du en dialog mellom ditt forberedende konsept og det konseptet som blir til i prøvesalen?*

– Konseptuelt snakker jeg mer om hva jeg ikke vil gjøre enn hva jeg vil gjøre. Og for å være ærlig så er min erfaring at hvis du forteller noe til teatersjefene, hvis du viser dem litt av en modell eller et fint kostyme, så er de fornøyde. Det vi gjør etterpå er noe helt annet. Jeg presenterer dem med noe jeg tror på, men jeg kjenner meg selv og vet at jeg kan endre det fullstendig under prøvene. Det er derfor jeg ikke lager en scene som er for stor eller vanskelig å endre på og som krever en stor investering fra teatret, for jeg vet at ved å jobbe med skuespillerne kan jeg komme til å endre konseptet fullstendig.

**Undertekst tar livet av møtet med teksten**  
*Dette handler også om hvordan du fyller rollen som regissør under prøvene, for når du åpner hele rommet opp for det som faktisk nå skal skje leder du prosessen mot det å åpne teksten i rommet sammen med skuespillerne. Hvor my ansvar for å lede denne prosessen delegerer du til skuespilleren?*

– Mitt ansvar er å forsikre at skuespilleren fortsetter å jobbe med en bestemt måte å være på scenen på. Og dette gjør vi helt uavhengig av teksten. Hvordan presenterer hun eller han seg selv i stillheten, i rommet? Her er det min jobb å sørge for at jeg støtter skuespilleren til å gå lenger. For en stor del er det

skuespillerens eget ansvar, hva han velger å gjøre med den friheten. Og her kan jeg bli veldig overrasket. Men hvis de begynner å spille på en mer tradisjonell måte, da stopper jeg dem umiddelbart. Dette har å gjøre med en viss type eksponering, før en skuespiller spiller en rollefigur utspiller det seg allerede et drama på scenen, et drama som jeg for mange år siden begynte å kalle nærværets drama. Noe utspilles allerede bare ved at skuespilleren kommer ut på scenen, uavhengig av rollefiguren. Dette er nesten en rollefigur før rollefiguren. Skuespilleren blir en rollefigur bare ved å være på scenen. Vi vet alle hvordan vi, når vi står foran et publikum, begynner å fortelle de samme vitsene. Vi har en bestemt måte å være på når vi blir eksponert. Og dette er det første jeg begynner å reflektere over, sånn at skuespilleren er klar over det. «Glem rollefiguren. Hva ved deg er det du bidrar med når du går ut på scenen? Hva slags opplevelser og spørsmål bidrar du med?» Og i møte med teksten vil det bli konstruert en rollefigur, men det vil ikke være rollefiguren i teksten. Det vil være denne skuespilleren med denne teksten i dette øyeblikket.

*Jeg har sett mange av dine oppsetninger, og noe jeg kjenner igjen er det faktum at skuespillerne alltid virker bevisste sitt eget nærvær. Er det din metode?*

– Jeg vil si at når det gjelder å være bevisst så har dette alltid noe å gjøre med blikket, at de vet at de blir sett på. Det høres enkelt ut og man kan tenke at det å være skuespiller nettopp handler om det å bli sett på, men vanligvis spiller de som om de ikke blir sett på. Min teknikk har å gjøre med hvordan jeg sitter, hvordan jeg ser ut, at jeg er stille, og hvordan jeg stiller spørsmål ved noen ting og ikke svarer på deres spørsmål, eller at jeg sitter lenge og bare ikke vet. Og noen ganger spør jeg dem spesifikt om å lytte til egen stemme når de snakker, og ikke lytte til innholdet i det de sier, ikke skape undertekst. For meg er undertekst i teatret en katastrofe, da er det er ingen opplevelse av teksten lenger. Undertekst tar livet av muligheten til å møte teksten, fordi den gjør at man allerede vet hva det som sies betyr før det blir sagt. Det jeg ber skuespilleren om er å forsinke forståelsen av innholdet. Han snakker, han hører hva han selv sier, og «gispl», plutselig innser han hva han har sagt. Det er derfor jeg trenger litteraturen, det er derfor jeg trenger gode tekster. Du kan ikke gjøre dette med tekster der det litterære eller materialiteten i teksten ikke er der allerede. Jeg trenger denne friksjonen. Hvis teksten bare er et plott der alle setningene bare er kommunikasjon mellom to rollefigurer, der setningene i seg selv ikke blir litteratur eller poesi, da har ikke mitt teater noe poeng.

*Hvis teksten har denne bestemte materialiteten, spiller det da noen rolle for deg hvorvidt den har realistiske referanserammer eller om den er mer abstrakt?*

«Noe utspilles allerede bare ved at skuespilleren kommer ut på scenen. Skuespilleren blir en rollefigur bare ved å være på scenen.»

– Det spiller ingen rolle. Teksten er poenget.

*For du sier at du er imot undertekst, som jo er selve grunnlaget for tolkning.*

– Det har å gjøre med at når skuespillere arbeider med undertekst, så later de som om vi vet hvorfor vi snakker. Hvem vet det? Dette er grunnleggende språkteori. Ingen vet helt hva andre sier når de snakker, ikke egentlig. På et kommunikasjonsnivå, ja, men på et mer interessant nivå, det som egentlig skjer mellom folk når de snakker, hva de egentlig snakker om? Akkurat nå, hva snakker vi egentlig om? Vi vet ikke hva som egentlig foregår her. Og hvis vi forsket på det så ville vi komme frem til at vi akkurat nå egentlig snakker om noe helt annet enn teater! Derfor mener jeg at når folk kommer på scenen med undertekst dreper det potensialet for at noe uplanlagt kan skje. Det betyr ikke at jeg ikke bryr meg om plottet, jeg må så klart vite hvordan det går i stykket, men la oss ta *Kirsebærhagen* av Tsjechov. Hva er det som egentlig foregår der? Egentlig ingenting. Du har rollefiguren Lopakhin som aktiverer plottet. De andre karakterene vil ikke gå inn i plottet fordi plottet er stedets setting – huset. De nekter. De vil bare snakke om fortiden. De vil egentlig ikke være der på

scenen, fordi de vet at de blir nødt til å selge huset. Alle vet det, det er ingen overraskelse. Det er bare én rollefigur vi blir presentert for i stykket, og det er tiden, det er Lopakhin. Han representerer tid, penger, kontinuitet, kapitalisme. Han driver plottet med tanke på spenning. De andre ønsker bare å unngå det hele tiden. Så stykket handler faktisk mer om måten de kommuniserer på, måten de er sammen i rommet, måten de venter, måten de behandler minner på. Det er her du finner det geniale ved Tsjechov, for han vil jevnlig og på helt riktig tidspunkt legge inn en liten setning fra Lopakhin som vil gi publikum et lite spark sånn at de forblir i spenningen. Det er derfor det er så vanskelig å regissere Tsjechov; man kjeder seg på side etter side fordi man ikke skjønner hva faen det er de snakker om. Tsjechov eksemplifiserer på nydelig vis at teater ikke handler om plott, det handler om nærvær. Det handler om å være i det. Hvis du reduserer et teaterstykke til et plott, da fornektet du det faktum at språket er et fenomen som gjør at vi ikke vet akkurat hva som skjer når vi snakker.

*Du belager deg på at skuespillerne, hver gang de repeterer en forestilling, greier å respondere nytt på den dramatiske situasjonen uansett hva de oppdager og uav-*



**Billedtekst**  
Petronella Barker i  
*Kirsebærhagen*. Kilden 2021.  
Foto: Kjartan Bjelland

*hengig av hva dagen bringer. På sett og vis fratar du jo skuespilleren ett av deres mest grunnleggende verktøy. Hvordan gir du skuespillerne selvtilliten til å imøtekomme dette kravet?*

– Hvis jeg setter dem i en situasjon der de ikke vet hva som skal skje, så kan de ikke være briljante på den tradisjonelle måten. De kan ikke vise hva de kan. De kan ikke bli elsket for deres evne til å «transformere en rollefigur», men du vil elske dem for deres mot til å være tilstede i øyeblikket, deres kapasitet for åpenhet, som allerede er noe annet enn det du ser på. Det handler ikke om selvtillit, men om et ønske om å være et sted der du ikke vet hva som kommer til å skje, og å finne glede i kvaliteten når dette fungerer, siden du ikke visste hva som skulle skje. Da får det også en viss kvalitet når så noe skjer. Det handler ikke om at det skal være nytt, det handler om det å vite at du må utsette deg for dette ukjente for å skape dette ukjente, for å skape denne overraskelsen og for å få denne prosessen til å skje.

*Siden du krever dette motet til å være så åpen som mulig for hva enn som skjer i det rommet, så behøver skuespilleren et slags verdisystem for å kunne bedømme sitt eget arbeid og sin egen fremføring slik at du har*

*mulighet til å utvikle rollen. Du som regissør drar jo gjerne dagen etter premieren.*

– For det første så er de ikke alene – de er i en gruppe sammen med kollegaer, noe som gjør at de kan spørre hverandre om hvordan det virket for dem. Ved å snakke sammen kan de gjøre seg opp en mening om hva det var som skjedde hver kveld. Forskjellen kan være veldig ekstrem fra kveld til kveld; det kan være veldig forsiktig, veldig diskret, veldig minimalistisk, og da er det veldig intenst og nydelig, mens det en annen dag kan være fantastisk høylytt. Jeg elsker det at forestillingene kan gå i mange forskjellige retninger ved hjelp av de samme menneskene i den samme prosessen. Det er veldig viktig for meg at teatret skal reflektere noe som er under konstruksjon. Hva er teatret som et grunnleggende medium uavhengig av forestillingen? Publikum ser og skuespilleren blir sett på. Du har den som snakker og den som lytter, for å si det enkelt. Hva er den situasjonen før konstruksjonen? Har dette mediet i denne konstruksjonen fortsatt noen relevans i dag, uavhengig av forestillingen? For det er et gammelt, tregt og statisk medium – for folk i dag kan det også være et kjedelig medium sammenliknet med hurtigheten i samfunnet vi lever i. Har dette mediet noen relevans i dag, og i så fall hvordan? Og

dette, for meg, er helt uavhengig av teksten. Bare å gi forfatteren ansvaret for å gjøre teatret moderne eller ikke, det er ikke poenget for meg. Forfatteren er ett element, men før forfatteren er det et medium, en spesifikk kunstform som åpner opp spørsmål rundt måten vi mennesker forstår hverandre. Vi ser på hverandre og vi deler et rom.

#### Teater, identitet og kultur

*Det er aspekter ved teatret som er forbundet med en form for universalitet, samtidig som teater i sin samtidighet også er et politisk «statement». Hvor vil du plassere deg selv mellom det politiske og det universelle?*

– Jeg tror at teatret alltid har vært et sted der politikken og samfunnet samler seg rundt – og i det greske teatret samlet de seg bokstavelig talt *rundt* – tanker som er delt av et småsamfunn, og dette skaper en enhet, en identitet og en kultur. Teatret var et sted der et land reflekterte over hva som var deres normer. For meg er dette den mer politiske siden ved teatret. Og jeg tror det er her teatret blir mest utfordret nå til dags; det skjer nesten aldri lenger at man kan samles om en identitet og en norm. Så problemet med teater nå er at det fremdeles er et hvitt medium. Teatret ekskluderer automatisk mennesker fordi vi ikke lenger har noen felles norm, det

finnes ikke én måte å tenke på som vi kan samles rundt. Vi består nå av mange forskjellige kulturer, mange forskjellige måter å tenke på, mange forskjellige seksualiteter, som alle er tillat. Selv om noen fortsatt må kjempe, så er alt tillat på papiret. Hvordan skaper du så et sted der folk fremdeles kan samles og føle samhold? Og det er jo det grunnleggende ved teatret, egentlig – å sitte sammen foran én identitet. Hvordan behandler vi denne sameksistensen nå til dags? Det er troen på at du kan representere det som faktisk er poenget med mennesket. Og det kan du ikke. Det faktiske poenget med oss alle, som gjør oss så spesifikke i vår subjektivitet, kan ikke bli representert. Sagt på en annen måte; du kan ikke representere driftene. Og nå til dags er dette det eneste vi kan støtte oss på, for alle normer har forsvunnet. Den hvite, heteroseksuelle nittenhundretallsnormen, der faren er modellen, religionen, alt dette har falt sammen. Når du ikke har dette er vi alle sammen alene med våre små drifter. Det er det eneste vi kan støtte oss på. Hvordan representerer du det? Det er umulig. Og det jeg prøver å gjøre med skuespillerne er å ta dem med til et sted der de har et forhold til dette, ikke sånn at de kan representere det, men det setter dem i en bestemt tilstand, tar dem med til et bestemt sted der hver og en vil reagere veldig forskjellig på dette spørsmålet. Og dette er for meg en måte å finne ut hvordan en gruppe mennesker kan være sammen i et rom der de alle blir redusert til dette ene spørsmålet og må samarbeide, for det er slik vår tid er. Det at det er ment å være representativt for folk eksisterer ikke for meg lenger.

*Men likevel, du har samlet denne gruppen med mennesker, skuespillere, og teaterrommet er ment å være et nøytralt rom – det er jo ikke det, men likevel – alt du gjør i det rommet havner på en måte på utstilling, det være seg en person eller et objekt, så alt er jo grunnleggende en representasjon med en gang du stiller det ut på scenen?*

– Ja. Men du kan sette en person i en tilstand der han/hun er forbundet med noe han/hun ikke kan representere lenger. Du blir sett på av publikummet uten å vite hva det er du representerer.

*Og det er jo en ganske brutal eksponering for skuespillerne?*

– Ja, men det kan gi mye glede også hvis de greier å stå i det.

#### Et voyeuristisk driv

*Du setter publikum i en voyeuristisk posisjon, der de kikker på denne kampen skuespillerne står i?*

– Teater handler om kiking. Dette motivet er selvsagt skjult bak andre ting, men det er et voyeuristisk driv bak det å se teater. Så tar jeg den ekstremt langt for å få oss til å innse hva vi faktisk gjør her. Og det som skjer med mine skuespillere i mine

«Noen ønsker å eksponere seg selv og andre ønsker å se på.

Dette er det man kaller ekshibisjonisme og voyeurisme.

Og disse strukturene er grunnleggende for den menneskelige kontrakten.»

stykker, er måten de ser tilbake på publikum, og mange i publikum er veldig ukomfortable med dette blikket, fordi det faktisk blir stilt spørsmål ved den kontrakten – hvem ser på hvem? Når de får se ansiktene til folk så beskriver skuespillerne hvordan noen ser vekk, noen blir sjenerte og så videre. Og her er det noe som skjer mellom kikkeren og den utstilte, når disse møtes – det er en kontrakt mellom skuespilleren og publikum. Noen ønsker å eksponere seg selv og andre ønsker å se på. Dette er det man kaller ekshibisjonisme og voyeurisme. Og disse strukturene er grunnleggende for den menneskelige kontrakten. Det jeg snakker om nå er grunnleggende psykoanalyse. Det er grunnlaget for vår normale funksjon, og så blir det patologisk for noen mennesker fordi de tar det for langt, men det er et annet spørsmål. Bak det vi kaller sosiale forhold har vi alle disse driftene. Og for meg er det viktig å noen ganger se på disse grunnleggende prinsippene.

*Du nevnte Lacan, du nevnte Derrida, og denne speilingen av blikket som skaper en refleksjon over hvem jeg er i denne gitte situasjonen. Ser du på deg selv som en poststrukturalist?*

– Jeg har så klart blitt påvirket av det, men jeg vet ikke om jeg ville brukt ordet

poststrukturalist. Når jeg ser på de intellektuelle tekstene jeg har lest eller som har påvirket meg eller som har støttet opp om mine spørsmål, så er de franske. Det er tekster av Deleuze, Lacan, ikke fullt så mye Derrida, jeg liker å lese Derrida, men jeg vil ikke si at jeg praktiserer dekonstruksjon. Litt Foucault, mye Lacan. Så ja, de er franske alle sammen. Julia Kristeva, Jean-Luc Nancy eller Levi Strauss. Roland Barthes. Ja, jeg er fransk. Definitivt. Jeg kommer fra en spesifikk måte å tenke på. Men jeg vil også si at mitt personlige spørsmål ikke handler så mye om sannhet, men om hvor mye realitet vi tør se i øynene. Og jeg liker å bruke teatret på motsatt måte – ikke som et sted som skinner, men som et sted for ekstrem virkelighet. Ved å vise hva som er bak dette skinnende, som du ikke kan representere, så kan du vise at dette skinnende egentlig er skjørt, at det forsøker å skjule noe. Det finnes to typer løgn – en god og en dårlig. Den gode løgnen vet at den er en løgn. Det, for meg, er bra teater. Dårlig teater er når løgnen forsøker å få oss til å tro at det som nå skjer er sant. Det er et stort problem for meg når jeg går i teatret og ser en skuespiller som spiller slik at han virkelig tror at han er den han spiller. Det tåler jeg ikke. For meg er det ren løgn.

«Det finnes to typer løgn – en god og en dårlig. Den gode løgnen vet at den er en løgn. Det, for meg, er bra teater.»

Billedtekst  
s. 111    Espen Alknes,  
Kyrre Hellum og Jonas  
Strand Gravklev i Ludvig  
Holbergs *Den stundesløse*,  
Nationaltheatret



Og dette er forskjellen på det som er virkelig og det som er sant?

– Ja, absolutt. Det handler ikke om sannhet, det handler om det som er virkelig. Sannhet blir med en gang noe ideologisk. Og så kan du si at å tro på det virkelige er en slags ideologi det også. Men der er jeg ganske «lacansk» – jeg tror at det virkelige er det faktiske som vi bør se på i oss selv.

Jeg leste nettopp et intervju med deg der du sier at du liker det tyske språket da dette er «gestisk». Det er interessant fordi du arbeider så gjennomført med språk som noe mer enn tekst, som bevegelse, nærvær. Kan du reflektere litt rundt forskjellene i språkene? Du er opprinnelig fransk, har studert og bor i Tyskland, du snakker norsk og satte nylig opp Holberg i Aarhus.

– Jeg kjenner det tyske språket godt, og er, når det kommer til teater, sosialisert på tysk, så det er virkelig mitt teaterspråk også. Det jeg elsker med det tyske språket på scenen og i teaterteksten er at det er et veldig konstruert språk med veldig strenge regler. Så det krever at dikteren ødelegger det for å åpne noe annet, og at han eller hun er veldig strategisk og logisk i måten de omskaper språket på. Og det gjør at når skuespilleren snakker dette språket, er det plutselig veldig

konstruert. Det var det jeg mente da jeg sa at det var «gestisk». Og det har noe å gjøre med tidene i det tyske språket der meningen alltid kommer forsinket. Med tysk blir du faktisk nødt til å vente til slutten av setningen, fordi det er slik det er grammatisk. Det franske språket har mer flyt, det er mer som en elv. Det er veldig vanskelig å skille ordene når du snakker fransk, noe som gjør at man i fransk teater har en tendens til å strekke ut slutten av setningen for å gi den en slags ekstra piff, noe jeg ser på som utrolig kunstig. Det jeg liker med det norske språket har mer å gjøre med musikaliteten – det er noe veldig naivt ved det, veldig barnslig på en god måte, veldig forsiktig. For meg er det nesten som syngende fugler. Det gir det norske språket en vakker naivitet, som om de snakker for første gang. Men det tyske språket er et språk som også er på utsiden, et språk som kommer fra magen, opp i halsen. Det har en virkelig dybde. Fransk sitter på leppene, mens det danske språket for meg ikke er noe scenespråk. Nesten alt svelges og de liker ikke å snakke – vi har inntrykket av at de ikke liker å forme ordene. Derfor er det veldig vanskelig for meg å sette opp teater på dansk.

Det er absurd, det er bare absurd  
Hvorfor valgte du teatret?

– Dette spørsmålet om blikket er veldig elementært for meg. Og teatret er stedet der du kan behandle spørsmålet om blikket. På et mer personlig plan er det også et interessant spørsmål om hvorvidt blikket utenfra faktisk former oss. Og kroppen vår er en kropp vi ikke har fra vårt eget perspektiv, men fra perspektivet til noen utenfra. Og for meg er teatret stedet å behandle dette, fordi hva er det med teatret? På gammelgresk er opphavsordet for teater «å se».

Hvordan ser fremtiden ut for radikalt teater som er innovativt og prøver ut nye ting? Tror du det finnes et potensial i institusjonsteaterstrukturen til å opprettholde forandring og radikal tenkning?

– Så lenge det ikke foreligger en radikal politisk forandring tror jeg ikke teatret kommer til å endre seg så mye akkurat nå. Teatret er blitt en kapitalistisk arena – det er en fullblods kapitalistisk industri. Jeg foretrekker å arbeide i institusjonsteatret så lenge som mulig. Jeg er der for å overraske folket. Vår fiende bør være et publikum som vi tror at vi arbeider for. Så hvis jeg er i en slags intellektuell performativ verden bør ikke min fiende være kapitalismen, men det intellektuelle publikummet som tror at de

vet hva som vil skje. Det bør fungere slik at kunstneren alltid stiller spørsmål til sitt eget publikum.

Hva vil erstatte det elementet av identifikasjon?

– Identifikasjon betyr gjenkjenning. For å kunne identifisere deg med noe må det være en grad av gjenkjenning, og gjenkjenning lærer du ikke så mye av, men du lærer derimot av overraskelse. Det er dette som er poenget med komedie. Jeg mener at komedie nå om dagen kanskje er det eneste som har politisk vekt og mening. Og kanskje det er nærmere dette virkelige som jeg snakket om. Det menneskelige er så absurd, og jeg synes vi skal le mye mer av oss selv i teatret. Hva er det med disse komediene? De setter det absurde ved mennesket på scenen i en situasjon der ingen identifikasjon er mulig. Det er absurd, det er bare absurd. Måten mennesker fungerer på er absurd. Og det er dette komedien viser. Du ler fordi du ikke kan identifisere deg med det lenger, og den eneste reaksjonen du sitter igjen med er latteren. Identifikasjon er, som vi snakket om tidligere, normen. Du identifiserer deg med noe du bestemmer deg for at er normen. Hvis du representerer noe er du i allerede i normen.

Du sa en gang at «Kunst begynnt immer vor der Handwerk». Hvordan forholder du deg til den dikotomien når du underviser?

– Jeg tror at det å være en kunstner eller det du kaller «kunst», det er en bestemt måte å behandle spørsmål du har. Og dette spørsmålet er svært personlig. Dette har ikke noe med «håndverk» å gjøre, men du trenger håndverk for å uttrykke dette spørsmålet. Du trenger et felt der du kan uttrykke dette spørsmålet. Så her trenger du et håndverk, men hvis du ikke har spørsmålet i bunn så har håndverket ingen verdi. Som lærer har jeg en tendens til å konfrontere eleven med dette spørsmålet de kanskje har, konfrontere dem med hvor det er de har disse spørsmålene, og så vil dette mer eller mindre fortelle dem hva slags håndverk de trenger. Jeg mener studenter i større grad bør bruke skolene som et sted der de velger hva de vil ha. Og jeg savner dette nå til dags – studenter velger ikke lenger, de sluker alt som om én lærer kommer til å gi dem svaret. De forventer en løsning fra læreren som han ikke har. Nå er det litt som om de lærer at dette er som en jobb; de tar denne kunstutdanningen som om vi skal lære dem en jobb. Og det er ikke slik jeg ser på min rolle som lærer – jeg er der mer for å provosere frem visse spørsmål i dem.

«Det menneskelige er så absurd, og jeg synes vi skal le mye mer av oss selv i teatret.»



# S M A D

Jonas Øren:  
Ingrid Lorentzen, Nasjonalballetten  
Intervju  
s. 114–119

Venke Sortland:  
Koreograf Helle Siljeholm  
Intervju  
s. 120–124

Magdalene Solli:  
Solliids, Carte Blanche  
s. 125–127



Korleis forstår ein klassisk ballett i samtida og korleis formast tenkinga innanfor ei av dei mest rigide scenekunstformene? I dette intervjuet, som inngår i serien om klassisk ballett i samtida, fortel Ingrid Lorentzen om fornying, nytenking og konservering, si eiga dansehistorie og ikkje minst Noreg si største internasjonale eksportvare av dansekunst: Nasjonalballetten.

## KLASSISK FRAMTIDSDANS?

**Ingrid Lorentzen** har på fleire måtar vore eit ansikt for den klassiske balletten i Noreg sidan tusenårsskiftet. Ho vart solist ved Nasjonalballetten i år 2000, kor ho både dansa store klassiske roller, og i det som i den klassiske danseverda kallast «moderne ballettar». Eg hugsar særleg Lorentzen kome opp av ei eske – kroppsdel etter kroppsdel – i Paul Lightfoot og Sol Leon sitt verk *Softly As I Leave You* ein gong på midten av 2000-talet. I 2012 vart ho leiar for Nasjonalballetten og har sidan då arbeida med balletten og kompaniet frå ein meir førande posisjon enn den til ballerinaa. Eg samtalar med Lorentzen per telefon om dansa liv, ballettens aktualitet og tolkingsrom.

### Ambisjon og hast

*Kan du fortelje litt om di eiga historie som dansar og om di utøvande karriere?*

– Eg hadde aldri ei enkel karriere, då ho ikkje var openberr. Det var ikkje eit spor eg vart født inn i, og i oppveksten opplevde eg det som leit og utfordrande å ikkje vere nærare eit stort ballettkompani i ein stor by. Fordelen med å kome i frå Trondheim og distriktet var at det skapte ei kjensle av å ha frykteleg dårleg tid, noko som allereie ligg som eit avgjerande premiss i ballettverda når draumen er å gå frå lokalt og nasjonalt til

internasjonalt nivå. Studieåra mine var vanskelege: Eg var eitt år på Balletthøgskulen i Oslo, halvanna år i Stockholm og eit halvt år ved Nasjonalballetten som aspirant. Deretter var eg periodevis i både New York og Paris. Det at eg ikkje var på same stad over lengre tid gjorde at eg var redd for å virke flyktig og lite føreseieleg. Samtidig skapte utolmodet i meg ein slags merkeleg klardom rundt kva eg trengte – eg var ikkje redd for å setje strek når ting ikkje var bra.

*Du kom tilbake til Nasjonalballetten seinare. Korleis var det?*

– Eg var i Nasjonalballetten som aspirant sju år før eg søkte meg tilbake. Tida som aspirant var ikkje ein god periode for meg. Deretter arbeida eg frilans og reiste mykje. Eg jobba i Malmø ved Skånes Danseteater og drømte om Cullbergballetten og Nederlans Dans Theater. Det var kjærleiken som gjorde at eg søkte meg tilbake til Nasjonalballetten. Eg vart klassisk solist ved balletten då eg var tjuetåtte år [1997 *red.anm.*], og debuterte i dei store klassiske rollane då eg var over tretti. Eit meir typisk karrierenarrativ er at ein går frå ein klassisk oppstart, til å arbeide seg over i det som er «contemporary» og moderne. For meg var det altså motsett – tilfeldigvis.

### Billedtekster

**s. 112–113** Klatreskulptur under *Noder om stein og andre sosiale landskap* (2017), Valderøy. Foto: Marius Siemens.

**s. 114** Ingrid Lorentzen. Foto: Jonas Carlsen

**s. 116** Ingrid Lorentzen og Dirk Weyershausen i *Agon* av George Balanchine (The George Blachine Trust). Foto: Erik Berg

**s. 117** Ingrid Lorentzen i *Babels barn* av Kjersti Alveberg. Foto: Knut Bry

**s. 118** Ingrid Lorentzen. Foto: Jonas Carlsen



#### Kollegial antiklisjé

*I den perioden du arbeida som dansar, opplevde du ei endring eller utvikling i den klassiske danseverda?*

– I tida eg dansa i Malmö forstod eg kor viktig tanken om fellesskapet og det kollegiale er, og at alle har ei påverking på arbeidsplassen. Vi var kollegaar som støtta kvarandre, samtidig som vi konkurrerte om dei same rollene. Dette vart også eit premiss då eg kom til Nasjonalballetten. I eit arbeid som er både fysisk og psykisk hardt, er det viktig å ha støtte både frå toppen og frå sida. Vi gjekk ikkje med på klisjéane om klassisk ballett.

*Kva meiner du når du seier klisjéane?*

– Det som handlar om konkurranse og

dei spisse olbogane. Vi slutta å konkurrere og insisterte heller på samarbeidet.

*Korleis endra det tematiske seg på denne tida? Altså, kva låg som tematisk utgangspunkt blant dei førande koreografane og deira arbeid?*

– På denne tida var augene i stor grad retta mot Holland. Eg var heldig som fekk med meg den store Jiří Kylián-bølga. Samanlikna med mykje av det vi var van med, opplevde eg Kylián si form og dansariske uttrykk som veldig menneskeleg. Heller enn å sjå på dansaren berre som ein reiskap, opplevde eg at han hadde ei haldning som inkluderte heile mennesket. Dette gjer framleis enormt inntrykk. Kylián er ein stor mentor for meg,

både som dansar og ballettsjef. Han inspire- rer og gir meining til det vi gjer ved å setje oss inn i konteksten av å vere med i noko som er større enn oss sjølve. No er det ikkje moderne å sjå han som ein gud, men han ein vennleg gud i ballettverda den gongen.

*Eg har vore på Gagaworkshop med Ohad Naharin og sett korleis han framstår som ein gudeliknande skapnad blant all fansen hans. Gudebiletet som vi tillegg koreografar kan jo seiest å vere med på å oppretthalde den patriarkalske tenketanken.*

– Dette er eit viktig poeng. Eg opplevde at nettopp Kylian var med på å gå vekk i frå dette. Vi i Nasjonalballetten rører oss stadig lenger vekk i frå gudedyrkinga og fokuserer heller på arbeidet med det kollektive.

#### Fortid, samtid, framtid

*Korleis er den klassiske balletten anno 2021?*

– Eg har ei stor kjensle om at vi står framfor eit skifte definert av dei store rørsle- ne som slår imot oss i dag. Den klassiske bal- letten har vore forskåna og framstår ganske urokkeleg med små endringar. Det er dansen sin 9. symfoni av Beethoven, eit romantisk ideal, og det skal ein jo få lov til å framføre. Men når det kjem til konteksten klassisk ballett lesast i, er det eit stort potensiale for endring og nytenking.

*Må all kunst forme nye tankar i ny tid? Kan ikkje klassisk ballett berre vere eit museum eller eit arkiv då?*

– Det ein ser på scenane i dag er form- messig ei svært moderert utgåve av den klassiske balletten. Estetikken som dei gamle klassikarane er basert på – samansmel- tinga av rørsle, linjer, og musikk – kjemper eg framleis for. Eg trur ikkje det å uttrykke seg gjennom linjer og brotne linjer forsvinn, sjølv om innpakkinga kanskje er mindre vik- tig. Dette kjem veldig tydeleg fram i til dømes den kvite akta i *La Bayadere*, som – akkurat som musikken til Bach – er tatt heilt ut av rom og tid på ein mystisk måte. Også Balan- chine tok vekk innpakkinga og lét dansen vere i fokus. Eg trur derimot ikkje eventyrets tid er over. Vi legg ikkje vekk den romantiske og klassiske musikken.

*Periodedrama er jo heitare nå enn på lenge.*

– Å få gå i djupna med eit arbeid – at det tek tid å produsere og at det får vare – er fan- tastisk uansett om det er snakk om tv-seriar eller teater. Det som ligg til grunn for å pro- dusere ballett er så milevis unna massepro- duksjon. Forvandlinga som skjer på scena kan opplevast veldig kunstig, men er samti- dig ekte. Her treff balletten ved at han fram- stiller det menneskelege gjennom narrativ som gjer at vi i visse augneblinkar faktisk kan la oss overbevise. Om ein følgjer handlinga kjem ein inn til kjernen der det er nydeleg.

#### Kropp og handling

*Korleis vil du definere ballettkroppen i 2021?*

– Eg vil ikkje definere ballettkroppen, verken som ein ytre etisk eller estetisk stan- dard. Vi er forbi det å beskrive hovudmål og lengde på kroppsdelar – det nektar eg å gje- re. Men, den klassiske balletten har mange krav som formar kroppen, og det er ikkje alle kroppar som vil tole å drive med klassisk bal- lett på eit profesjonelt nivå.

*Kva med refleksjonen rundt dansariske handlingar? Med det meiner eg korleis de arbeider for å skape medvit om det som visast på scena. Oppfordrast det til ein aktiv reflek- sjon rundt kva dansarane gjer i Nasjonal- balletten?*

– Vi ønsker alltid å setje det vi held på med i kontekst for dansarane, både nasjo- nalt, lokalt og politisk, og vi arbeider fram kritiske prosjekt som reflekterer samtida når vi skapar nye ballettar. Nokre eksem- pel frå nyare tid er *The Commoners* av Hege Haagenrud som baserte seg på ytringane til Trump-supporterar. I balletten *Hedda Ga- bler* arbeidde dansarane saman med regissør Marit Moum Aune med kva det vil seie for eit menneske å bli slemt; kva som skjer med forventingar til livet og korleis dette formar eit individ. Arbeidet og metodane til Alan Lucien Øyen må også nemnast. Ein ambi- sjon med desse prosjekta er å legge til rette for kritisk tenking blant dansarane. Sjølv om det er vanskeleg å gjere dette med alle 70 dansarane på ein gong, då det kjem veldig an på kva prosjekt den enkelte dansaren er ein del av, håper eg at kunnskapsoverføringa skal spreie seg organisk i kompaniet.

*Kva trur du var grunnen til at The Common- ers vart ein så stor suksess blant kritikarane i Aftenposten og NRK?*

– Framsyninga *The Commoners* var fantastisk handverk i tillegg til at den klar- te å treffe med det tematiske. Alt var nytt, gjennomstudert og samtidig blodaktuelt, og vi hadde framsyning på den amerikanske valdagen. Men vi hadde ikkje bestilt ein politisk ballett – dette var noko som skjedde undervegs i prosessen. Det var heller ikkje meininga at dansarane skulle nytte egne stemmer. Originalt var planen at dei skulle mime til lydopptak, men dei enda altså opp med å snakke med lyd på øyret medan dei framførte stykket. Framsyninga var ei ny- vinning på mange felt, og då var det flott å få vise den på hovudscena på Operaen. Å ha ei premiere på dette tidspunktet var ganske risikabelt grunna Covid-19. Og det vart dess- verre med dei første visningane.

#### Ny tid

*Som leiar for Nasjonalballetten, kva har vore viktig for deg å arbeide mot og kva vil du arbeide for framover?*

– Tredelinga av programmet – som vart til før mi tid som ballettsjef – er ein suksessformel for oss. Dette involverer dei klassiske ballettane, verk av dei store in- ternasjonale meistrane som til dømes Jiří



Kylián, William Forsythe og Ohad Naharin, og nye verk. Saman har dette gitt eit breitt repertoar og styrka vår posisjon. Mitt fokus inn i denne tredelinga har vore å gjere meir ut av signaturproduksjonane – altså nyska- pingane. Vi må likevel gå vidare, og eg undrar om tida er inne for å endre klassikarane. På grunn av rettigheter er det ikkje mogleg for oss som kompani å redigere i eksisterande verk skapt på 70-talet, slik vi kan med verk frå 1890-talet. I enkelte tilfeller kan det bli naudsynt å spørje om det er verk som ikkje bør framførast lenger. Samtidig spør eg meg om vi skal gi publikum moglegheita til å gjere seg opp si eiga meining.

– Vi er framleis inne i ein krisesitua- sjon, noko som gjer at vi må arbeide aktivt

for å halde ting gåande og å nå ut på nye måtar. Eg er veldig spent på kva som skjer som følge av det kollektive traumet vi har vore igjennom. Sjølv om vi ved Den Norske Opera og Ballett kanskje framstår beskytta fordi vi har fast tilknytning til institusjonen, så er det viktig å presisere at alle i det totale kunst-økosystemet er avhengig av kvaran- dre for å virke. Og nå fungerer ikkje syste- met som det skal. Vi – både åremålstilsette og frilansarar – må alle arbeide saman for at kunsten skal fungere optimalt.

*Det kan vere vanskeleg å snakke om mang- fald i ein veldig kvit tradisjon. Dei siste ti åra har internasjonal presse undersøkt mangfal- det i den klassiske balletten i dei største kom-*



pania imellom anna USA, Tyskland, Storbritannia og Frankrike. Nyleg gjekk ein dansar ved Staatsoper Berlin ut og fortalde om at ho hadde blitt bedt om å sminke kroppen kvit. Korleis arbeider de med mangfald i balletten?

– Nasjonalballetten var tidlegare ute enn dei fleste andre store kulturscenane med å praktisere ei totalt fargeblind rollebesetning. Vi ønsker å løfte historiene langt forbi det som lesast som logisk, men heller vektlegge å vise dei dansarane som er best eigna for rolla uavhengig av nasjonalitet. I *Romeo og Julie* kan til dømes Julie vere gestalta av ein dansar frå Cuba, medan mora er i frå Japan og broren i frå Noreg. Dette har vore viktig å insistere på. Når vi borar djupare og sett spørsmålsteikn til kva som definerer det klassiske idealet og kva vi er med på å idealisere, blir det meir problematisk. Desse spørsmåla gjer vondt. Sjølv om vi har ein lang veg å gå, er eg oppteken av å arbeide for at vi skal kunne møte mangfald på mange ulike måtar. Alle bør få ein reell moglegheit til å ta del i den klassiske balletten. Ein kan ikkje kjempe for eit mangfaldig samfunn utan å vise det på scena.

Korleis opplev du at verda ser Nasjonalballetten?

– Eg vil jo aller helst at du spør nokon

annan enn meg om det, då det er rart å definere sjølv. Då eg tok over som sjef for Nationalballetten hadde eg aldri trudd at kompaniet ville bli invitert til Bolshojteatret i Moskva. Eit heilt anna ytterpunkt: I løpet av våren 2020 delte vi klassar på Facebook som over 8000 menneske fra heile verda tok del i. Vi er eit veldig internasjonalt kompani, noko vi har insistert på å vere, og vi er nok eitt av få kompani som har hatt moglegheit til å vere aktive under Covid-19. Dette er eineståande i eit internasjonalt perspektiv.

Korleis markerer Nasjonalballetten seg internasjonalt. Vil du definere ein signatur?

– Vi insisterer på koplinga mellom sterke tekniske dansarar og sterke historieforteljarar – det er ikkje anten eller. Eg er oppteken av at vi ikkje skal ha ein fastlåst signatur, men heller reise ut med det som er blitt signaturverk for oss. Vi er eitt av dei få kompania som viser verk koreografert av kvinner, noko som blir oppfatta som sjokkerande i enkelte land. I Kina, Hong Kong og Russland er det ingen tradisjon for å vise verk av kvinner på store scenar for klassiske dansarar.

#### Kvinna og balletten

Kva slags kvinnesyn meiner du, som tidlegare dansar, at klassisk ballett formidlar?

## «Ein kan ikkje kjempe for eit mangfaldig samfunn utan å vise det på scena.»

– I tillegg til at yrket absolutt er kvinne-dominert, har kvinnelege ballettdansarar dei mest sentrale posisjonane på scena. Fordi eg som dansar elska både det å bli skapt på og å vere medskapande, insisterte eg på at definisjonen av dansaren skulle forbli open, og ville aldri kalle meg sjølv koreograf. Koreografane var stort sett menn, men det å vere kvinner som jobba med skapande menn kjentest aldri problematisk nettopp fordi eg fekk oppretthalde interessa for jobben. Dyrkinga av kvinna i balletten gjorde at eg såg forbi at dei som skaper stort sett er dei som blir ståande igjen i historia og at ballerinaa sjeldan er like tydeleg som koreografen. Det var i ettertid og som sjef at eg vart klar over mekanismane i den klassiske balletten: Jo større kompani og kulturinstitusjonar og jo meir pengar og prestisje, jo færre kvinner var det å sjå som koreografar.

*Eg syntest det er interessant å sjå på kva kroppsleggjeringa til ballerinaa uttrykker frå scena. Sjølv om mannen i samspelet med den kvinnelege dansaren meir har funksjonen som eit stativ, er jo ballerinaa avhengig av mannen for å fortelje historia om seg sjølv. Ho er aldri komplett utan mannen. Ein spiss-påstand er at dei dansariske handlingane som skjer på scena ikkje viser ei autonom*

*kvinne, ei kvinne som har råderett over eiga framgong og retning, eige narrativ.*

– Det er mange ting som er problematisk for meg med balletten, men disse var aldri problematisk for meg som dansar. Dansaren Ingrid har nekta å gå med på dette, då det handlar om fortolking. Dei fleste veit at ballerinaa har stålkontroll og er dominerande i den klassiske balletten. Ein treng partneren sin til å gjere mykje, men i en saumlaus *pas de deux*, der dei to nesten går over i kvarandre, handlar det om å sjå på det ein kan uttrykke saman. Eg trur det å henge seg opp i kor vidt dette er feministisk eller ikkje, er ei større sovepute. Problemet handlar om kven som får definisjonsmakt i ettertida, for tradisjonelt ligg ikkje denne makta hos kvinna eller ballerinaa. Då eg starta som ballettsjef var vi mindre enn fem kvinner i Europa som var ballettsjefar for kompani av ein viss storleik.

Kan du då fortelje om satsingsprogrammet de har starta for kvinnelege koreografar?

– Satsinga er eit resultat av mi eiga seine oppvakning; ei oppvakning som starta då eg satt som rådsmedlem i Kulturrådet [2009–2012, *red.anm.*]. Her vart eg så smått merksam på dei ujamne maskuline strukturane som ligg til dansen, og som også virka ubevisst hos meg. Dette utfordra min eigen lese måte og forståing. Eg tok meg sjølv i å like å lese søknadane til mannlege koreografar – sjølv sagt med fantastiske unntak – noko som gjorde at eg byrja å undersøke kor stor prosent av søknadane som kom frå kvinner, og i kor stor grad dei vart prioritert. På denne tida var dette verken talfesta eller satt fokus på, og det fekk meg til å bli merksam på og kritisk til min eigen lese måte. Då eg tok over jobben som ballettsjef i 2012 – og difor sa frå meg posisjonen i rådet – fokuserte eg på andre problem og spørsmålsstillingar som hadde vore under lupa i norsk ballett: At det er for få gutar som startar med ballett, om det er for få norske dansarar og om det er for få norske koreografar.

– På dette tidspunktet då eg byrja som ballettsjef hadde det aldri vore nokon kvinnelege koreografar som hadde skapt for hovudscena i Bjørsvika. I det norske danse miljøet har kvinner alltid vore veldig definerande – også fordi det har vore mange kvinnelege sjefar for Nasjonalballetten. Eg jobba med kvinner med klare meiningar heile vegen. Difor såg eg ikkje at dei ikkje var representerte som koreografar på hovudscena. Satsinga på kvinner skjedde gradvis; frå ei hovudsceneoppsetjing i 2013 til at eg i 2018 bestemte at halvparten av koreografane på Hovedscenen den kommande sesongen skulle vere kvinnelege. På denne tida hadde New York City Ballet 97 premierar der alle koreografane var menn. Også strukturane ved kompania og kulturinstitusjonane blir drive på ein veldig maskulin måte – heilt ned til det praktiske. I arbeidet med internasjonale koreografar er det gjerne lagt opp til at kompania skal reise rundt i heile verda og arbeide seks veker der

## «Strukturane ved kompania og kulturinstitusjonane blir drive på ein veldig maskulin måte.»

og seks veker her, noko som er frykteleg vanskeleg om du har barn eller familie.

Ser du noko forskjell mellom arbeidet til ein kvinneleg og ein mannleg koreograf?

– Eg ser at vi får nye historier. Når menn og kvinner arbeider saman får ein komplimenterande verk. Alt blir betre med balanse.

Kva slags stemmer er det blant kvinnene du har tatt inn?

– Eg er oppteken av det interne og eksterne, geografisk spreing, ulike bakgrunnar og å få med blikket som kjem utanfrå. Som eg sa tidlegare: Verdien av å kome frå ein annan landsdel, frå eit moderne kompani eller frå eit frilanstilvære. Når desse stemmene får kome inn i huset, igongsetjast ein ny dynamikk som får spanande ting til å skje. Saman har vi brei erfaring, og difor har eg i det nyetablerte workshopkompaniet valt å ta inn halvparten av koreografane utanfrå og halvparten innanifrå kompaniet. I gruppa er ei av stemmene filmfotograf og skal koreografere med kamera, ei har samisk bakgrunn og to er i frå Vestlandet.

Når det er snakk om formidlinga av balletten oppfattar eg at ein snakkar om narrati-

*va og den ytre estetikken heller enn innhald, lesing og tolking. Grunnen til at eg spør er at eg lurar på om det finnst eit refleksjonsroms som ikkje er funne endå i den klassiske balletten.*

– Vi jobbar mykje med å få eit språk utanfor scena som ikkje blir for internt. Samtidig er nok språket vårt forma av at det alltid har vore på denne måten, og at mange av oss har drive med dette sidan vi var fire år.

Må eit ballettkompani moderniserast?

– Vi må ikkje moderniserast – men vi må gjere øvingar i det. Vi kan ikkje aktivt gå inn for at vi ikkje skal endre og fornye oss. Å vere nøgd med alt i frå korleis vi ser ut utanfrå til kva slags repertoar vi viser er lite konstruktivt. Det er då institusjonen blir eit ekkokammer. Det ligg ikkje i naturen til den klassiske dansaren å vere nøgd og å sjå seg ferdig med noko. Vi vil vidare og vi vil grave. Hos oss er det ingen som blir malt før dei går på scena. Men eg trur ikkje at ein har lukkast med mangfaldet berre fordi ein viser nokon menneske med fleire nivå av pigment i huda på scena. Vi er ikkje ferdige då heller.



Intervju med Helle Siljeholm om prosjektet *The Mountain Body*.

**- VI PRØVER Å SE FOR OSS  
FJELLET SOM KROPP**



Av Venke Sørlund

**Billedtekster**  
s. 120+122+123  
Klatreskulptur under  
*Noder om stein og  
andre sosiale landskap*  
(2017), Valderøy. Foto:  
Marius Siemensen.  
s. 121 Helle Silje-  
holm. Foto: Max Berg.  
s. 124 Research for  
*The Mountain Body*,  
Skjonghelleren, høsten  
2020. Foto: Istvan Virag.

**H**elle Siljeholm, koreograf og danser, som blant annet står bak den relasjonelle 72-timers performansen *Nodes on stars, fish and the social* på Black Box i 2017, og som har gjort flere samarbeidsprosjekter med aktører i Palestina og Libanon, har de siste fem årene beveget seg fra dansekunst- over i billedkunstfeltet – uten å gi slipp på sin koreografiske praksis. Det at hun har flere kunstfaglige innganger er kanskje spesielt tydelig i prosjektet jeg skal snakke med henne om, *The Mountain Body* – en serie midlertidige kunstverk i utvalgte fjellvegger hvorav to verk planlegges gjennomført høsten 2021. Prosjektet gir meg assosiasjoner til både landart, steds spesifikk dansekunst og *street art*, samtidig som det involverer en gruppe utøvere der de fleste verken har bakgrunn fra dans eller performance, men fjellklatring. Men det å gjøre kunstprosjekter som involverer aktører med ulik, ikke-kunstfaglig bakgrunn, later til å trigge heller enn stresser Siljeholm. Entusiasmen er til å ta og føle på når hun forteller om spenningen knyttet til godkjenninger av bruk av fjellsider i det aktuelle kunstprosjektet, som hun nå er i gang med å innhente:

– Jeg snakket med statsforvalteren med ansvar for Kolsås i går, og skal sende en søknad om bruk av fjellpartiet nå denne uka.

*Fortell litt om hvordan prosjektet startet, og hva det egentlig dreier seg om?*

– I *The Mountain Body* prøver vi å se for oss fjellet som en kropp som er lik, eller likestilt, med vår. Slik at fjellets ulike bestanddeler, helt fra det minste stjernestøv, til stein, vekster og struktur, blir ulike elementer i denne kroppen. Gjennom dette ønsker vi å nærme oss den problematiske dikotomien mellom natur og kultur. Vi undersøker også fjellet som kropp i relasjon til samfunnet, hvordan fjellet mer eller mindre synlig påvirker eller påvirkes av konteksten rundt. Og så jobber vi ut fra en tidsforståelse som vi tenker er på fjellets premisser, det vil si dyp tid, for gjennom dette å få et forhold til fjellets bevegelser – ifra det oppstod og frem til i dag. Sist, men ikke minst, ser vi på fjellet som en slags spirituell, mytisk og fantastisk størrelse i vår verden.

*The Mountain Body* springer ut fra verket; *Noder om stein og andre sosiale landskap*, kuratert av Høstscena i samarbeid med Jugendstilsenteret og KUBEa i Ålesund i 2017. Jeg ble invitert dit av Siri Forberg for å utvikle en versjon av *Nodes*-prosjektet som vi hadde gjort på Black Box teater tidligere det året. På grunn av økonomien som lå tilgjengelig måtte vi finne en ny måte å gjennomføre *Nodes* på. I Ålesund er naturen veldig prangende – den stikker seg frem overalt og er liksom



umulig å unngå. Derfor valgte jeg å bruke stein som utgangspunkt for utviklingen av et sosialt, koreografisk og skulpturelt verk, der vi ville legge til rette for at ulike perspektiver på natur og kultur kunne få oppstå.

**Kunsten som fasilitator for «imaginaries»**  
Siljeholm forteller at det var en gruppe lokale, både kunstnere, klatrere og andre, som medvirket i prosjektet i Ålesund, og at flere av disse også skal bidra i *The Mountain Body*. Jeg spør om hun kan fortelle litt om grunn tanken i *Nodes*-prosjektet?

– *Nodes* er et relasjonelt prosjekt som handler om å se for seg alternative sosiale forestillinger om fremtiden – ulike sosiale «imaginaries». Prosjektet skaper og undersøker muligheter for et flerstemt univers. Som en del av gjennomføringen av dette verket i Ålesund, skapte jeg en koreografi i en fjellvegg med seks klatrere fra Ålesund Klatreklubb. Dette ble en test på om det gikk an å skape en klatreskulptur, som vi begynte å kalle det. Eller, sagt på en annen måte, et gigantisk landskapsmaleri der klatrerne selv legger fra seg pigment i fjellsiden, og på denne måten etterlater seg en slags score eller struktur som man kan se i etterkant av den fysiske performansen. Helt konkret består bevegelsesmaterialet til klatrerne av en veldig

sakte kontakt(improvisasjon) opp igjennom vegen – det ser veldig annerledes ut enn klatring og det er ganske vanskelig å utføre. Performansen har referanser til den amerikanske koreografen Trisha Browns arbeid, samtidig som den inviterer til en meditasjon over ulike forhold mennesket har til naturen: Hvordan mennesket okkuperer naturen, men også sårbarheten i dette møtet – der fjellet omslutter mennesket.

*Hva mener du med at dere undersøker fjellets kropp i relasjon til samfunnet rundt?*

– En grunntanke er at fjellene inngår i økosystemer bestående av ulike former for kropp, av både levende og ikke-levende elementer, som også inkluderer samfunnet rundt. Ideen er å skape en serie arbeider i ulike i fjell, som sammen danner en «fjellkjede». Hvert fjell gir ulike innganger til tematikken. «Fjellkjeden» skaper også sammenheng og felleskap mellom forskjellige kontekster.

Filosofen Arne Næss er interessant for dette prosjekt. Det at han brukte veldig mye tid i fjellet, også som fjellklatrer, preget tenkningen hans. Hva kan komme til å skje med oss når vi oppholder oss så mye i fjell over tid? Endrer det våre tanker om naturen?

Siljeholm forteller at *The Mountain Body*

etter planen skal videre til både Aten og Libanon.

– Men først starter vi i Norge, forhåpentligvis i Oslofeltet og i Norangsdalen.

**En alternativ fortelling om Norge**  
*For oss som ikke er fjellklatrere – hva og hvor er Oslofeltet?*

– Oslofeltet er en fjellgrunn som strekker seg fra Langesund til Brumunddal. Vi har siktet oss inn på Kolsåstoppen, en tidligere vulkansk grunn, og håper vi kan få gjennomføre en performance der. Kolsås ble etablert som et treningsfelt for tindebestigere og klatrere på slutten av 1800-tallet. På den samme tiden var Kolsås et motiv for flere malere, blant annet Monet. Også gjennom 1900-tallet var det mange innflytelsesrike samfunnsaktører som hadde et forhold til fjellet. Så selv om det jo ikke et alpelandskap av et fjell, har det en interessant posisjon i norsk historie.

Den andre «siten» vi håper å gjennomføre prosjektet på nå til høsten, Norangsdalen, ligger i Ørsta og Stranda kommune. Det var Siri Forberg og en av klatrerne i prosjektet, Henrik Burvang, som foreslo at man kanskje kunne gjøre noe der. Norangsdalen er et slående vakkert sted, som har et helt utrolig klatrefelt. På slutten av 1800-tallet kom flere tindebestigere fra britisk overklasse til dalen,



og de etablerte en turistnæring ved blant annet å ta i bruk de lokale bøndene som sherpaer. Mens den britiske overklassen hadde tid til å bruke fjellet som en fritidssysssel, var de lokales relasjon til fjellet en helt annen, preget av frykt og trussel, blant annet fordi fjellet raste og drepte folk i dalen. Til dalen kom flere prominente gjester, blant dem keiser Wilhelm, som på sin side fremhevet en visuell representasjon av natur, fjell og fjord, som del av PR-strategien for den stadig økende nasjonalismen frem mot 1905. I denne konteksten er vi, med prosjektet, interessert i å se på hvilke lokale historier som ikke ble med i «den store nasjonale fortellingen». «Glemte» fortellinger om spirituelle eller fysiske naturfenomenen man ikke kan forklare eller verifisere som vitenskapelig fakta.

*Hva tenker du at kunstnere kan komme inn med i denne sammenhengen? På slutten av 1800-tallet eksisterte vel fjellklatrerne og malerne i to forskjellige gjenger så og si, der den ene fokuserte på friluftsopplevelse, og den andre forsøkte å kommunisere naturopplevelsen til et publikum gjennom landskapsmaleriet som sjanger. Jeg får et inntrykk av at dere prøver på begge deler samtidig?*

– Det er prosjektøkonomien vet du, da må man jo gjøre alt selv.

*Hehe, ja, men hva kan kunsten tilføre friluftsopplevelsen, og vice versa? Den erfaringen disse utøverne har i møte med fjellet, skal samtidig kommuniseres til et publikum som kunst?*

– I prosjektet har jeg med meg utøvere som både er dyktige fjellklatrere fra ulike klatreklubber og dyktige dansere og klatrere (Pernille Holden og Marianne Kjærund). Men vi kan jo likevel ikke garantere at vi kommer til å lykkes med å skape en kunstopplevelse – for det utøverne skal gjøre er veldig utfordrende. Det er fjellet som bestemmer hvordan koreografien kommer til å se ut til slutt – og det liker jeg.

#### Fjellet i forgrunnen

Jeg ber Siljeholm fortelle mer om hva bevegelsen klatrerne skal utføre oppover i fjellsiden skal produsere, og det bringer oss over til assosiasjonene prosjektet gir til *landart* – en kunstform der økologisk tenkning er integrert:

– Jeg vil trekke frem den kubansk-amerikanske kunstneren Ana Mendieta som en inspirasjon for dette prosjektet. Hun har skapt en serie fantastiske arbeider; *earth-body works*, der hun til forskjell fra en del andre landskapsmalere, fotografer og mer macho landart-kunstnere, jobber med koblingen mellom kropp, spiritualitet og natur. Jeg tenker at kunst, til forskjell fra en næ-

ringsrettet markedsføring av friluftsliv, kan innby til en annen, og kanskje mer reflekterende måte å være i naturen på, der man lar naturen være omsluttende heller enn at man oppfordrer til å beseire den.

Jeg husker at jeg så en film på Berlinalen av en egyptisk kvinnelig filmskaper, som hadde laget en collage der hun klippet sammen scener fra mange forskjellige egyptiske filmer som utspiller seg med pyramidene i bakgrunnen. Scenene handlet ikke om pyramidene, pyramidene bare var der, men de ble likevel hovedkarakteren i alt som skjedde. I dette prosjektet vil jeg at fjellet skal være hovedkarakteren. *The Mountain Body* skal fremheve fjellet, og det sakte fysiske arbeidet skal gi fjellet en slags bevegelighet. Ideen er at fjellet kommer i forgrunnen for utøverne og for kunsten, og ikke motsatt.

Vi skulle gjennomføre en klatreskulptur i Ålesund i fjor høst, egentlig. Visningen måtte avlyses på grunn av koronarestriksjoner, men vi fikk likevel til en periode med feltarbeid inne i en hule som heter Skjonghelleren, og avsluttet denne med en arbeidsvisning. Vi tilbrakte veldig mye tid i hula, og det viste seg å bli en lærerik prosess – det muliggjorde blant annet en reposisjonering av forholdet mellom kropp i prosjektet, og lot oss utforske hvordan det er å la seg



«Det er fjellet som bestemmer hvordan koreografien kommer til å se ut til slutt – og det liker jeg.»

omslutte av fjellet sånn helt konkret. En hule er jo for øvrig som en veldig kroppslig konstruksjon, den forsterker lydene utenfor som om den er fjellets øre. På bakgrunn av dette brukte vi mye tid på en form for lyttarbeid inne i hula, inspirert av komponisten Pauline Oliveros konsept om «deep listening».

*Landart virker som en interessant sjanger for en som deg, som jobber i mellomrommet mellom koreografi og visuell kunst. Kan du si litt mer hvordan du tatt med deg din koreografiske praksis inn i et nytt felt, det visuelle kunstfeltet?*

– Jeg har stor ærefrykt overfor koreografifeltet. Og jeg opplever at jeg er på tynn is når jeg for eksempel skal legge ut et pigmentspor i en fjellside og dermed nærmer meg visuelle tradisjoner som landart, landskapsmaleri og helleristninger. Samtidig vil jeg egentlig ikke henge meg så mye opp i hva som er rett og galt i forhold til de ulike feltene. Det er jo også en av premissene til prosjektet *The Mountain Body* at vil leker med referanserammer fra ulike kunstuttrykk og ulike kunsttradisjoner, ideologier og syn.

#### Det som blir igjen

*Hvordan tenker dere på forholdet til publikum i et prosjekt som dette? Jeg forstår det*

*sånn at publikum har en tilskuerverolle, men legger dere også opp til at publikum kan forholde seg til verket på andre måter?*

– Da vi var på befaring på «siten» i Norangsdalen, diskuterte vi i hvilken grad vi skal koreografere folks opplevelse, og hvordan vi skal tilrettelegge for den sakte og alternative perspektivering av landskapet vi ønsker at de skal få ta del i. Vi tenker at det som skjer før performancen også er en viktig del av denne opplevelsen. Publikum vil jo komme fra forskjellige steder, og ha ulik erfaring med stedet fra før. Prosjektet har jo også en lengre tidshorisont enn hva som er vanlig for en performance, da pigmentsporet vil bli liggende i fjellsiden til det vaskes bort av vær og vind.

*Jeg vil også tro dette er et prosjekt som først og fremst kommer til å eksistere gjennom fortellingen om det – noe jeg synes er spennende.*

– Da vi var i Ålesund sist uke, kom jeg, Pernille Holden og produsent Guro Vrålstad i prat med to klatrere som hadde noen felles klatre-bekjente med oss. De fortalte oss at våre felles bekjente hadde vært med på et klatreprosjekt der de skulle male hele fjellet rosa. Da måtte jeg irrettesette dem og si at det ikke var hele fjellet og at det heller ikke var rosa farge vi brukte.

# 1

## En øvelse i å utholde tap

(Bergen): *Solids* av Pedro Gómez-Egaña, visualiserer stuetilværelsens små forskyvninger, dansen i hverdagslige gester, museumsveggenes magnetisme og institusjonenes soliditet.

Av Magdalene Solli



*Solids* av Pedro Gómez-Egaña 2.3.–27. februar 2021 på KODE 4. På bildet: Caroline Eckly, Adrian Bartczak, Lin Van Kaam. Foto: Thor Brødreskift

### Solids

Koreografi, scenedesign, lysdesign, kostymedesign, musikkomposisjon: Pedro Gómez-Egaña  
Koreografiassistent: Pernille Holden  
Teknisk sjef: Bart Callebaut  
Dansere: Carte Blanche  
Tårnsalen, KODE 4, 26. februar 2021  
Varighet: Valgfritt. 6–8 timers vedvarende performance bestående av eksklusive 15 minutters intervaller på innsiden av en bevegelig skulptur.

*Solids* prøver å visualisere ustabilitetene i hverdagen, gjennom iscenesettelse av et «hjemlig rom i permanent oppløsning», som det står i et intervju med Gómez-Egaña i programmet. På KODE 4 i Bergen foregår begivenheten over to etasjer – i 2. etasje er en utstilling av Gómez-Egaña, og i Tårnsalen en performance skapt i samarbeid med Carte Blanche. Før jeg ankommer KODE 4 har jeg raida gjennom all tilgjengelig informasjon jeg finner om verket, og ved ankomst får jeg ytterligere et program. Samla gir materialet en god innsikt i arbeidet, og gjør at *Solids* oppleves som et svært transparent verk.

### Det hjemsøkte museet

Jeg går innover i noe som

minner om et forlatt museum, med tomme korridorer og avlukker. Mens jeg går hører jeg lyder av skarpe smell og banking mot veggene, kan tenkes, fra de utallige monteringen av utstillinger opp gjennom? Et godt stykke inne i labyrinten, forstår jeg hvor lydene kommer fra: Stålkuler, hengende fra vaiere festa med krokar i taket, pendler vekselvis mot veggene i ulike intervaller, tilsynelatende ved hjelp av magneter inni veggene. I et mørkt avlukke får jeg øye på en stillestående kule, som ser ut til å sveve over bakken, og jeg tenker at det er som at tida har stoppa. Dette minner meg om noe Gómez-Egaña sa i kunstnersamtalen som ligger ute på KODEs facebookside: «... movement is how we understand time».

### Den analoge stuemaskinen

En danser inviterer meg inn i Tårnsalen der jeg ser en stor boks på skinner. Videre geleides jeg opp en liten trapp, mot en stol, som jeg setter meg på. Ved min side: Annabelle Bonnéry (teatersjef og CEO ved Carte Blanche), i en sofa. Vi er rigga til på hver vår bevegelige plattform, og akkompagnert av ambient musikk blir vi sakte skjøvet inn i dette store titteskapet av en

stueskulptur, hvis fysiske fjerde vegg er den jeg har i ryggen.

Vel lukka inne i stua, stanser plattformen. Hodet til Bonnéry har nå forsvunnet bak en lampe, slik at jeg kan ha en til dels privat stund i hjertet av *Solids*. Rommet er møblert med flere identiske stuemøbler og gjenstander, hvis oppstillinger er repetert ned til minste detalj. Eksempelvis har jeg på min høyre side fire «blikkboks-opsatser» utstyrt med pinner, blyanter, sammenrulla kvitteringer fra Søstre Grene, og svarrøde sakser. Jeg forstår av tingenes møysommelige plassering (den andre saksa repeterer også presis samme retning som den første, tredje og fjerde saksa), at de ikke skal røres, men at man som publikummer skal forbli stillesittende og «enjoy the ride».

Delene i modul-stua manipuleres av danserne fra utsiden av boksen. På denne måten er omgivelsene mine i konstant bevegelse, og presenterer seg for meg i nærmest endeløse repetisjoner av seg selv. Det er som om jeg befinner meg i en «time-lapse» av «stuetilværelsen – minutt for minutt». Dette vekker omsorg fremfor gjenkjennelse hos meg, og tankene mine går til

min bestefars utallige stillesittende timer i sitt hjem, hvor hver dag vel var en slags meditasjon over det samme.

I sprekene mellom modulstuas vegger, blir livet utenfor presentert i fragmenter, i form av små utsnitt av dansernes handlinger: En kjølekant som dras opp, to hender som møtes, en danser som møter blikket mitt, en halv torso her, en forbi passerende der. Ved min venstre side: Tre små bord med hver sin sammenkrølla colaboks og lampe. Bak den ene lampen sitter fortsatt Bonnéry, og bak henne, tre veggklokker. Klokken er 13.50, altså er det kun gått 5 av 15 minutter. Slik fortsetter performancen, uten noe klimaks, som en strøm av fragmenter, utsnitt, detaljer, kroppsdeler, bevegelige flater, blikk. Rommet fremstår plutselig så mannlig, med sine brunsorte møbler og bokhyller med gullpokaler, *1001 ways to die*-puslespill og arbitrære bøker som *Guinness World Records 2019*.

Etter ca. 13 minutter begynner jeg å føle meg fanget der jeg sitter. Jeg ser på klokken og forstår at jeg snart skal dras ut. Vel ute spør den sammen danseren som skjov meg inn: «are you okay?». Jeg svarer «yes», selv om jeg for så vidt er noe



Solids av Pedro Gómez-Egaña. 23.–27. februar 2021 på KODE. 4. På bildet: Lin Van Kaam, Nadège Kubwayo, Irene Vesterhus Theisen og Noam Edelman Shauli. Foto: Thor Brødeskift.



Bilde fra prosessen med Solids av Pedro Gómez-Egaña. På bildet: Nadège Kubwayo. Foto: Thor Brødeskift.

«shaken» fra de siste litt klaustrofobiske minuttene i stua. Jeg blir plutselig bevisst de andre menneskene i Tårnsalen, og kjenner meg litt på utstilling, der jeg troner over dem på plattformen. Jeg får beskjed om at jeg «can walk around and sit on the chairs». Uroen i meg erstattes av lykken over å få lov til å gå rundt i noe som likner en danseforestilling (i disse Korona-tider), før jeg setter meg på en stol.

#### Dansen i Tårnsalen

Vel ute av stua, fremstår dansernes handlinger nokså uformelle, og samtidig svært «lydhøre», rent kroppslig, overfor publikum i rommet. Bevegelsene deres er presise, rolige og lada med en form for ømhet, omsorg eller ivaretagelse. Inne i skulpturen var jeg nesten som en sol – alt krets rundt min opplevelse. Der var det danserne som styrte showet, og dansen ble instrumentell for opprettholdelsen av stuas permanente oppløsning, som i et slags dukketeater. Her ute derimot, observerer jeg hvordan dansernes bevegelse og gester ikke nødvendigvis er dirkete knytta til manipulering av skulpturen, og disse løse røve handlingene, opplever

jeg som en stille «claiming» av dansens egenverdi.

Etter å ha vært i Tårnsalen i en times tid, forlater jeg åstedet, og går ned til Gómez-Egañas utstilling i 2. etasje. Jeg går igjen rundt i de tomme spøkelsesaktige korridorene, mens jeg funderer på museets rolle i samfunnet. Det slår meg at det står en god del tomme institusjoner rundt om i Norges land om dagen – tomme for folk om ikke annet – og at det kunne vært fint å få en tur gjennom disse rommene, om så bare for litt stillhet og tid til å fordøye dagens ustabiliteter.

#### Oppløsning av mannosfæren

På sin nettside beskriver Carte Blanche *Solids* som en «solopresentasjon», der den unike (som det heter i programmet) komponisten og visuelle kunstneren Gómez-Egaña står bak koreografi, scenedesign, lysdesign, og kostymedesign. Ordbruken i programteksten får meg til å tenke på den noe utdaterte geni-erklæringen av kunstnere. I møte med verket er det imidlertid det mannlige fellesskapet, gjennom overvekten av mannlige dansere i løpet av min tid i performancen (som forøvrig tilfører verket en svært velkommen og sensitiv «guttastemning»), som

er fremtredende. Den maskuline følelsen forsterkes av habitatet i skulpturen, og tittelen *Solids* som referer til Marshall Bermans bok: *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (1982), som igjen refererer til *Det kommunistiske manifest* av Marx og Engels (og er et sitat fra Shakespeares *The Tempest*).

Berman skriver at å være moderne er å oppleve både det personlige og sosiale livet som en malstrøm, og finne sin verden og seg selv i evig oppløsning og fornyelse – nettopp å være del av et univers der «alt som er fast oppløser seg og blir til luft». Å være modernist, er for Berman å på en eller annen måte gjøre seg hjemme i denne malstrømmen, gjøre strømmens rytmer sine egne, og bevege seg innenfor den i søken etter formene for virkelighet, skjønnhet, frihet og rettferdighet som strømmen muliggjør. (Berman, 2009).

Det er tydelig at *Solids* illustrerer Bermans ideer, og stykket tilbyr en slags meta-opplevelse av modernitet, hvor hjemmet på et vis er som en malstrøm. *Solids* avskriver den fysiske stua som det å gjøre seg hjemme i, og impliserer at hjemmet kan finnes «der ute»

«Berman skriver at å være moderne er å oppleve både det personlige og det sosiale livet som en malstrøm.»

i det sosiale fellesskapet – et sted fylt av omsorg og ivaretagelse.

Jeg setter på låta «Immaterial» av den nylig avdøde artisten SOPHIE. Den gjentakende teksten «immaterial girls, immaterial boys, immaterial girls, immaterial boys...», får meg naturlig nok til å tenke på hvordan dans gjerne blir oppfattet som noe immaterielt. I museet derimot, og med det også på KODE 4, blir dansen på et vis tingliggjort, da den står i forhold til en masse andre kunstgjenstander. Med det økes kanskje sjansen for at dansen blir oppfattet som noe solid – som noe i seg selv, løsrevet fra kroppene den artikuleres gjennom. En kan jo håpe at slike potensielle øyeblikk kan bidra til at danse*kunst*ens plass i museet styrkes, slik at den i større grad får finne seg der på sine egne premisser, fremfor billedkunstens.

#### Somatisme

Man kan si at Gómez-Egaña arbeider med en form for utvida koreografi, hvor både gjenstander og mennesker koreograferes. Kulene har sin tilsynelatende forhåndsinnstilte dans, mens danserne virker å improvisere ut fra et forhåndsbestemt score. Sistnevnte

fremstår som en fininnstilt undersøkelse av betydningsfulle detaljer, som for eksempel hvordan man kan vise omsorg uten fysisk berøring, eller se på noen med empati uten å kreve noe tilbake. Jeg anser dette som er utrolig viktig danserisk arbeide, og tenker generelt at den kroppslige kunnskapen dansere besitter er sårt tiltrengt, ikke bare i dette rommet, men også i samfunnet generelt, hvor i grunn de fleste virker å være ganske fremmedgjorte fra kroppene sine.

Kjente dansetrinn som spark, hopp og piruett, får altså ikke være med i *Solids*. Istedenfor innlemmer performancen oss publikum i en forherligelse av det hverdagslige. I disse tider, hvor de fleste danse-kunstnere faktisk befinner seg i en eller annen forestillings- og institusjonsløs hverdag, er det både noe solidarisk og ironisk over *Solids* antidans-dans. Hvorvidt fokuset på den «lille dansen» kommer som resultat av Gómez-Egañas manglende spesialisering innen koreografi eller ei, blir i dette tilfellet irrelevant, da *Solids* først og fremst oppleves som et sterkt verk rota i et fruktbart møte mellom en visuell kunstner og et danse-kunst-kompani.

#### Dansekunstens soliditet

Ordet «solids» kan oversettes til et flertall av soliditeter, eller faste stoffer. Innenfor økonomi er «soliditet» et uttrykk for en virksomhets evne til å tåle tap. Jeg spekulerer i hvorvidt Carte Blanche (i kraft av å være institusjon eid av staten, Hordaland fylkeskommune og Bergen kommune), er de eneste innenfor det norske samtidsdansfeltet som tåler tapene pandemien medfører, og hvilke tap av dansekunst og dansekunnskap dette i så fall medfører for fremtiden, og hvor utålelig det er. I den katedralaktige Tårnsalen – belyst av både himmelen gjennom takvinduene og scenelysene festet til den portalliknende riggen som slår en bue over hele den bevegelige stueskulpturen – fremstår danserne som opphevede figurer i en parallell og fjern virkelighet.

#### Referanser:

Kunstnersamtale: *Kunstnersamtale: SOLIDS ved Carte Blanche og Pedro Gómez-Egaña* på facebook.com. Lokalisert 25. februar 2021 på <https://www.facebook.com/kodebergen/videos/466435394509867>

Programtekst: *Solids* på [carteblanche.com](http://carteblanche.com) fra <https://carteblanche.no/repertoar/solids/>

Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience Of Modernity* (9th ed.). London, NewYork, Verso pp. 345–346

PLAYDESIGN.NO | FOTO: STIG HÅVARD DIRDAL

MER DRAMA I HVERDAGEN

ROGALAND  
TEATER

51 91 90 90 | ROGALAND-TEATER.NO

ET DRØMMESPILL

AV AUGUST STRINDBERG REGI OLE ANDERS TANDBERG

20. MAI - 19. JUNI

DRAMA  
KORTET

HOVEDSCENEN

OBOS

ConocoPhillips

Berit Einemo Frøysland:  
*Theater- und Tanzperformance.*  
*Zur Einführung*  
Gerald Siegmund  
s. 130–131

Willy Walder:  
*Minnetrilogien*  
Arne Lygre og Bjertnæs  
s. 132–134

Ole Petter R be:  
*UNGTEKST 2020*  
s. 135–138

B O K K E R



## MINNETRILOGIEN – TRE ENAKTERE



**Minnetrilogien**  
Skuespill av Arne Lygre  
med malerier av Sverre Bjertnæs  
Aschehoug, 2020, 180 sider

Billedkunstneren Sverre Bjertnæs og dramatikeren Arne Lygre har arbeidet sammen over flere år. *Minnetrilogien* består av Arne Lygres enaktere *Minner om oss*, *Du finnes* og *Jeg glemmer*, ved siden av 21 malerier av Sverre Bjertnæs. Dramatikeren og billedkunstneren ønsker «å forene skulptur og dramatisk tekst i ulike kunstneriske sammenhenger».

**Billedtekst**  
s. 131 «Tre figurer i en revolusjon»  
av Sverre Bjertnæs, fra *Minnetrilogien*.

Samarbeidet har ført til flere fellesprosjekter; utstillingen *Det kollektive mennesket* (Bjertnæs)/*Minner om oss* (Lygre) på Galleri Brandstrup i 2016, *Ikke alt som har vært skal være med videre* (Bjertnæs)/*Du finnes* (Lygre) på Haugar Kunstmuseum i 2019, og i november 2020 hadde forestillingen *Bjertnæs, Lygre* premiere på Trøndelag Teater. Da ble alle tre enakterne i Minnetrilogien iscenesatt, sammen med en treskulptur fra Bjertnæs’ utstilling *Skogen trekker seg tilbake* på BGE Contemporary Art Projects i Stavanger, august 2020.

**Tre enaktere om minner**  
Med unntak av Jon Fosses korttekster, er det ikke ofte teatrene setter opp enaktere, og det gjør vel nok sitt til at dramatikerne ikke satser på slike tekster. Sammenlignet med et helaftens skuespill er en kort, kvartafdens tekst ikke like attraktivt for teatrene. Heller enn å se på den korte teksten som et fullverdig skuespill, får kanskje enakteren et preg av å være en studie, en etyde, eller som en funksjon i et prosjekt, som Dramatikkfestivalen eller andre visningssituasjoner, der

dramatikeren mer enn dramatikken står i sentrum.

Arne Lygres tre enaktere er tre fullverdige skuespill. Skikkelsene i disse tekstene står i sorgen over et dødt barn, midt i det tomrommet som et dødt barn hensetter de voksne i. Fraværet av barnet og minnene om det, fyller foreldreskikkelsene og bringer dem villrede om hvem de er. Beretningene veksler mellom nåtid og fortid, i beskrivelsene av nåtidige minner og gjenfortellinger av fortiden. Lygre veksler uanstrengt mellom presens og preteritum, og skaper en dynamikk som gir en bølgende flyt til de fragmentariske og springende minnene. Tekstene har videre et annet av Lygres særpreg, at skikkelsene selv beskriver situasjonen de står i, og gjerne forteller hvem den andre skikkelsen er og hva den sier. De korte replikkene får mer innhold i konteksten, enn de faktisk uttrykker.

Man kan lese disse tre enakterne i sammenheng med hverandre, som tre fortellinger innvevd i hverandre, som ulike sider av samme fortelling over en årrekke. Pappa i den første enakteren kan oppleves som Mann i neste. Og Kvinne i den andre kan oppleves som Mor i den siste.

Men likevel ikke slik at *Minnetrilogien* egentlig er et treakters skuespill. Enakterne er tre enkeltstående tekster, med variasjoner over samme tematikk. Det er sammenhengene mellom tema og skikkelsene, som gjør at delene i *Minnetrilogien* oppleves som en helhet.

### Minner om oss

Den første enakteren er med Pappa, Mamma og Sønn. Den innledende halvdelen av teksten bygger opp en idyll av familie og hjem, kjærlighet og fellesskap, lek og moro. De er tre lykkelige mennesker med sterke bånd mellom seg. Fortellingen hopper fram og tilbake i tid, veksler mellom årstidene og årene. Fra huskjøp, ferier, turer på fjellet, ved sjøen, lek og aktiviteter etter skoletid, fra fødsel av og til det øyeblikket barnet dør.

*Sønn: Vi sovner.*  
*Pappa: Vi sover. Vi våkner.*  
*Vi tar fatt på en ny dag.*  
*Mamma: Årene går så fort.*  
*Sønn: Jeg er ikke lenger et barn.*  
*Pappa: Nei.*  
*Mamma: Nei, nei, nei.*  
*Sønn: Jeg er ikke lenger et menneske.*  
*Pappa: Jeg er ikke lenger far.*



*Mamma: Jeg er ikke lenger mor.*  
(s. 41 og 43).

Så begynner tiden etter at Sønn druknet i sjøen. Nå er ikke minnene lenger er idylliske, men sorgfylte og vanskelige. Minnene fyller et behov og er nødvendige, de presser seg fram i detaljene som er viktig å huske og de som er lett å glemme, mellom å akseptere situasjonen og det uakseptable i den: At alt som var godt, var da de var tre, før de ble to.

### Du finnes

Her er skikkelsene Kvinne og Mann. Mann er gift og Kvinne er elskerinnen hans. Kvinne er lærer til hans sønn. De beskriver og snakker om sin ensomhet og tosomhet, sin dårlig samvittighet, om løgner, om hemmeligheter og svik, og om å slå opp og finne tilbake igjen. Sønnen døde i en trafikkulykke. Han har mistet en sønn og hun har mistet en elev. Og de to mister og finner hverandre hele tiden.

Denne enakteren begynner som en kontinuerlig beskrivelse av fortiden, før den dreier seg over mot samtaler om mulige framtider. Skal de avslutte forholdet eller akseptere det og bli et par? Skal de få barn sammen?

*Mann: Jeg sier: Jeg elsker deg.*  
*Du sier: Jeg elsker deg mye mer enn meg selv.*  
*Kvinne: Jeg føler lykke.*  
*Mann: Jeg også. Jeg føler en slags lykke.*  
*Kvinne: Jeg skal si: Jeg er gravid.*  
*Mann: Skal du?*  
*Kvinne: Jeg skal si det senere. Om en stund. Når det har skjedd. Det vil skje. Jeg skal ha barn.*  
(s. 117 og 119).

De gleder seg over graviditeten, til det kommende jentebarnet. Mann skal få et nytt barn og Kvinne skal få et barn med ham. De sovner, og hun våkner alene.

### Jeg glemmer

Den siste enakteren er om Datter og Mor. Disse to befinner seg i restene av et fellesskap: Far forlot familien, Datter lever sitt eget voksne liv med mann og barn. Mor er alene og får ofte besøk av Datter. Mor har en død datter og Datter har en død søster – Anna. Hun tok sitt eget liv. Datter og Mor befinner seg i skyggene hennes. Ingen av dem har et egentlig liv sammen, utover det som var før. Livet finnes bare utenfor møtet mellom Mor og Datter. De utgjør ruinene av en familie som var, og det er alt som ikke

lenger er, som binder dem sammen.

*Datter: Jeg har tenkt på henne i det siste.*  
*Mor: Jeg tenker på henne hele tiden. Eller, kanskje ikke hele tiden, men litt hver dag. Anna er med meg, liksom. Hun sier: Jeg har det fint. Hun sier: Ikke tenk på meg. Hun sier: Ta deg av søsteren min. Hun sier: Hun trenger deg.*  
*Datter: Sier hun det?*  
*Mor: Ja. Du trenger meg. Du har ingen andre. Eller, du har mannen din og ungene dine og noen venner, men det er ingen av dem som kjenner deg på samme måte som jeg.*  
*Datter: Jeg trenger deg.*  
*Mor: Og jeg trenger deg. Sånn er vi forbundet.*  
(s. 137).

Det kastes anklager og tilgivelser fram og tilbake, nye biter av fortiden, nye forståelser av den. Enden på det hele har en overraskende slutt. Noe få ord som kaster et annet lys på fortellingen, gir en helt annen tolkning av den. Men det vil ikke jeg si noe om her. Den som leser, får se.

**Tjuen malerier og et omslag**  
*Minnetrilogien* består av både tekst og bilder: Lygres tekster legger seg på oddetallsidene og maleriene til Bjertnæs dukker opp på de ellers blanke liketallsidene med jevne mellomrom. Omslaget på boken er *Hvilende hode* (2019). Reproduksjonene av maleriene virker forsåvidt tilforlatelige, men jeg har ikke sett originalene og kan for eksempel ikke si om fargegjengivelsene er gode. Det jeg derimot kan si, er at bildene er små og mangler overflater og detaljer.

Maleriene til Sverre Bjertnæs har alle menneskefigurer, med unntak av ett interiørbilde (*Verktøy til å komme igjennom en sommernatt*, 2019). Figurene er statiske, alene eller flere, helfigur, halvfigur, hoder, liggende eller stående, tydelige eller utydelige. Alle hodene er liggende eller bakoverlente, unntatt ett (*Kvinnehode*, 2017). Det er menn, kvinner og andre uten kjønn. *Tre figurer i en revolusjon* (2016) består av tre par i ulike situasjoner og stemninger, men uten øyenkontakt. Figurene i disse maleriene ser ikke på hverandre, og de er statiske. I sum uttrykker de en

mørk stemning og en ensomhet, både i komposisjon, farger og stiler. En felles ensomhet er kanskje klarest uttrykt i *To murere* (2019) der en mann og en kvinne bygger en mur mellom seg og sitt publikum. De mørke og uttrykksløse ansiktene er uten kontakt med hverandre, figurene befinner seg bak muren som reiser seg fra bunnen av bildet. Og det finnes en skygge bak dem – en figur til?

### En bok er et trangt rom

Maleriene til Bjertnæs er ikke illustrasjoner til Lygres enaktere, for bilder og tekster skal belyse hverandre. I det minste tenker jeg det må ha vært hensikten. Men denne boken blir Arne Lygres bok, og Sverre Bjertnæs må nøye seg med å være med. I en bok finner teksten en naturlig plass, selv teatetekster, som i sin muntlige form hører hjemme på scenen, finner uanstrengt sin form som skrift i boken. Når bildene i en bok ikke er produsert for boken, blir de reproduksjoner, tilreisende som ikke riktig hører hjemme der.

Det oppstår en ubalanse mellom arbeidene til Lygre og Bjertnæs i boken. Der teksten fungerer om tiltenkt på sidene, kan ikke miniatyrbildene yte maleriene rettferdighet. Dette til forskjell fra hva Arne Lygre og Sverre Bjertnæs har gjort sammen tidligere: Utstillingene, forestillingene, på gallerier og teater, var iscenesettelser av likeverdige verk i ulike sjangre. Begge uttrykkene fikk det samme skulpturelle rommet å virke i.

*Minnetrilogien* er altså først og fremst til dramatikerens fordel. Arne Lygre har et særpreg på tekster sine som passer tematikken godt: Kaoset som finnes i sorgen, både i øyeblikket og over tid, møtes i Lygres fragmentariske elementer og stutte replikker. Jeg kan ane kvaliteten i Sverre Bjertnæs malerier, og ane sammenhengen med Lygre, men i boken er han i bakgrunnen, og ikke ved siden av Lygre.

Jeg kunne vel ønske at når forlaget først bruker ressurser på reproduksjoner og fargetrykk, at formatet på boken kunne vært større. Eller helst, gitt Sverre Bjertnæs mulighet til å gjøre selvstendige arbeider for bokutgivelsen, arbeider tilpasset formatet og formen.



Av Bert Erismann

**Gerald Siegmund** er professor i anvendt teatervitskap ved Justus-Liebig-Universität i Giessen, Tyskland og tidlegare forfattar av m.a. bøkene *William Forsythe – Denken in Bewegung* (2002), *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject* (2017), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (2017).



**Gerald Siegmund:**  
**Theater- und Tanzperformance.**  
**Zur Einführung**  
«Zur Einführung»-serien til  
Junius Verlag 2020

Teater og dans har gått gjen-  
nom ein radikal transformasjon dei siste tjue  
åra. Ei tysk bok gir eit overblikk over desse for-  
andringane og tek ein ny runde med den aldri  
fullførbare oppgåva det er å sette scene-  
kunsten i relasjon til sine omgivnader.

**K**orleis vil teater og dans sjå ut etter pandemien? Det er ikkje lett å svare på, men ei innføring i det som har skjedd i feltet dei siste 20–25 åra kan kanskje gi ein peikepinn på kva tendensar og strøymingar som har ein framtid òg etter pandemien. Ein del av meg les Gerald Siegmunds innføring *Theater- und Tanzperformance. Zur Einführung* (Teater- og danseperformance. Ei innføring) som ei samanfating og ein analyse av det som *har vore*, eit kapittel teaterhistorie på to tiår som no rundast av og som kanskje kan vere inni eit retningsskifte.

**Innføring som innfrir**  
Gjennom ei linse av diktarar, regissørar, filosofar, sosiologar og teatervitarar, skriv og analyserer Siegmund seg gjennom ei rekkje strøymingar i feltet. Eit utsnitt aktuelle dans- og teaterproduksjonar blir lyfta fram for å få ein oversikt over dei forandringane som har skjedd i den tyskspråklege teater- og dansescena dei siste tjue åra og er samla under eit paraplyomgrep han kallar «situasjon» (Situation). Boka kom ut på Junius forlag i fjor, i ein serie innføringar som strekk seg heilt til-

bake til 1977 og som ofte innfrir meir enn det noko avskrekkan-  
de ordet *innføring* konnoterer. Serien er skriven av menneske som ikkje berre gir eit suverent overblikk, men som òg markerer sitt eige standpunkt, lyder det på heimesida. Gerald Siegmund er professor i anvendt teatervitskap ved Justus-Liebig-Universität i Gießen, Tyskland, ein institusjon som ikkje er heilt utan relevans i denne samanhengen då den har fostra mange av teaterkollektiva og regissørane han sjølv skriv om. Litt over tjue år er òg tida som har gått sidan ein av grunnleggarane av studiet, Hans Thies Lehmann, gjennomførte eit liknande samanfatings-prosjekt med boka *Postdramatische Theater* (1999).

**Teateret som oppgåve**  
Epoken Siegmund tek føre seg, byrjar med spaltinga mellom det frie feltet og institusjonsteateret i Tyskland. Stadt-og Staatstheateret prega det tyske teatersystemet nærast eine og aleine fram til 1980-talet og i etterkrigstida var det særleg to funksjonar dette institusjonsteateret skulle tene: å re-humanisere det tyske folket (i Vest) og å vere eit idealistisk bidrag til å bygge opp eit sosialistisk samfunn (i Aust). I det

frie teateret, som vaks seg større utover 90-talet og utfordra institusjonane som ein stad for innovasjon, vart ein i mindre grad oppteken av kanoniske tekstar og i aukande grad oppteken av midlane og moglegheitene som låg i *teateret sjølv* for å handsama aktuelle tema og spørsmål. Kan ein i det heile teke snakke om ein nytteverdi i dagens teater og dans på same måten, som ei oppgåve? Siegmund svarar ikkje eksplisitt på dette, men lyfter heller fram korleis produksjonane har utfordra denne søkinga etter nytteverdi ved å provosere fram reaksjonar som «Er dette i det heile tatt teater?» «Dette har vel ikkje noko med dans å gjere?», i eit spenningsforhold som stadig pendlar mellom det etiske og det estetiske. Sjølv om tendensane Siegmund skriv om òg er å finne i institusjonane, er det det frie feltet Siegmund legg vekt på, til dømes frå She She Pop, Damaged goods/Meg Stuart, Rimini Protokoll og The Agency.

**Frå salong til teatersal**  
Ei djup interesse for dei mest fundamentale spørsmåla ein kan stille seg innan scenekunst er gjennomgåande for boka, til dømes den stadig tilbakevendande

**Billedtekst**  
*With* av Meg Stuart, i samband med Tanzplattform Deutschland på Münchner Kammerspiele, 2020.  
Foto: © Silke Bake



forhandlinga av tilskodarrolla. Vegen går via Denis Diderot sine to «teaterurscener», frå den franske salongen, der det ikkje vart gjort skilje mellom scene og tilskodarrow, til den seinare etablerte tradisjonen for eit teaterrom som skil mellom scene og tilskodarrowråde. Sidan har tilskodarrolla gjennomgått mange rundar med forhandling; i det moderne vart tilskodaren «oppdaga på nytt», ho skulle ikkje lenger berre vere eit passivt voyeuristisk blikk, men ta ein aktiv del i det som skjer og slik bli emansipert.

Å legg til rette for aktiv refleksjon og bevisstgjerjing av tilskodaren si rolle er kanskje ein av dei mest markante tendensane for dagens produksjonar. I eit eksempel frå Meg Stuarts *With* (Münchner Kammerspiele, 2020), kjem dette tydeleg fram. *With* inviterte publikum til bords med internasjonale kunstnarar for at det skulle oppstå danseriske og sosiale situasjonar. Mikrofonen kan alle snakka inn i og det blir lagt fram forslag til fysiske aksjonar og samtaleemne, til dømes å legge seg under bordet for å reflektere. Eg spør meg om diskursformat som dette er ein av dei tendensane som kjem til å bli

med oss vidare som scenekunst. Vil det no framover, som publikummar, vere like interessant å legge seg under eit bord og reflektere over eigen tilskodarrolle? Mykje av dagens form for teater operer med «Störungen», som Siegmund kallar det, forstyrringar av teaterkonvensjonen. Men kva skjer når forstyrringa sjølv blir til konvensjon og teaterhabitus? Er aktiv deltaking berre ein utvisking mellom utøvarrolla og tilskodarrolla, eller kan fantasi og den direkte opplevinga bli vel so viktig framover?

**Chat-situasjon på kjøkenet**  
Sjølv om det er lett å tenke på pandemien som eit opphald for scenekunsten, er det eit faktum at aktiviteten framleis er i gang. Som nok eit døme på eit arbeid som nyttar ulike modusar å adressere publikum på, tek Siegmund føre seg gruppa The Agency sine verk frå 2016 og 2018, *Love Fiction* og *Perfect Romance*. I sine stykkje orienterer gruppa seg kring performative format tekne i frå den neoliberale økonomien, som coaching, sjølvoptimaliserings-workshops eller dating-plattformar. Gruppa samarbeider ofte med forfattaren Leif Randt (romanen *Alle-*

*gro Pastell* kjem for øvrig ut på norsk på Aschehoug i år) og dette samarbeidet er no teke med vidare inn i ein annan konstellasjon. *Next Waves Theater* er eit prosjekt under Volksbühne med digitale opplevingar kuratert av mellom anna ein av dei tidlegare medlemmane av The Agency, Belle Santos, i tillegg til Armen Avenessian, som òg kjem ut med ei bok på norsk i år (*Metafysikk for vår tid*). Nyleg tok eg del i eit av arrangementa, *Hiper Dino Dramedy*, som besto av ein live chat-samtale via meldingstene-  
sta Telegram mellom to fiktive karakterar, skrive av Randt. Chaten vara i ein time og det tok realistisk like lang tid mellom kvar melding som i ein verkeleg meldingsutveksling, slik at eg etter kvart byrja å ta oppvasken saman med partnaren min. Den av oss som hadde frie hender, las meldingane som plinga inn høgt for den andre. Me vart slik delaktige, aktive tilskodarar og det oppsto ein heilt eigen teatersituasjon på vårt kjøken. I pandemien gjennomgår tilskodarrolla Siegmund snakkar om, nok ein transformasjon.

**Frå tendens til sjanger**  
Siegmund ordnar dei ulike strøy-

mingane i teater-typar som han meiner ein nesten kan snakke om som eigne sjangrar. Derunder høyrer dokumentarisk teater, immersive teater, teater som forsamling og *gender performance*. Under kategorien «immersive teater», mellom anna representert ved gruppa Punchdrunk, legg Siegmund fram kritiske synspunkt til sjangerens lovnad om den individuelle frigjeringa og «empowerment» av tilskodaren. Stemmer som til dømes den britiske teaterkritikaren Adam Alston har ytra seg om at immersive teater i verkelegheita bygger på ein neoliberalistisk verdsskoding, om enn umedviten: I førestillingane til Punchdrunk skal tilskodarane bane sin eigen veg gjennom bygningar for å oppleve eller gå glipp av scener, noko Alston hevdar reflekterer verdiar frå den neoliberale økonomien som til dømes absolutt individualisme, personleg ansvar, villigheit til å ta risiko, ein teft for kva som kan lønne seg. Synspunkt frå fleire vinklar som dette kunne eg tenkje meg meir av i boka, det gjer diskursen kring teateret han skriv om rikare.

Innan dans blir det nemnd meir spesifikke format som *lecture performance*, rekonstruk-



sjonar av historiske danseverk, framtidsspekulasjonar og post-humanisme, samt arbeid med objekt, dyr og landskap. Transformasjon av kroppen, verk som spelar på korleis auge ser og kva me projiserer – hender blir til føter, armane til venger, bak blir fram, ein ser ein edderkopp, eit vesen, det er optiske illusjonar som stiller spørsmål ved kva ein kropp kan vere.

#### Kropp i kultur

To kapittel er via dansen aleine. Det går fort i svingane. Ei dansehistorie frå moderne, postmoderne og til våre dagar samanfatta på halvanna side? Men det Siegmund faktisk gjer, er å formidle kimen i utviklinga i dansen på ein forståeleg måte og likevel halde det interessant. Via drama- turg og dansevitar Bojana Cvejić fylgjer teksten ein hendings- gang frå den moderne dansen, som fyst og fremst dreidde seg om den *naturlege* forbindinga mellom kropp og rørsle (til dø- mens Isadora Duncan), der det mediespesifikke ved dansen låg i den estetiske kvaliteten og dan- sen sin kinestetiske verknad på publikum, til postmoderne dans der daglegdagse, mindre virtuose og enklare formar for rørsle vart

legitimerte som dans (Judson Dance Theater, Yvonne Rainers «No manifesto»). Gjennom ar- beid med tilfeldigheitar, objekt og partitur vart rørsla «avsub- jektifisert» og den objektive kva- liteten i rørsla skulle kome fram. I dag er koreografiomgrepet endå meir utvida: Koreografi ordnar element i eit rom og relasjonen mellom dei til ein situasjon, og den menneskelege kroppen er berre eit av desse elementa.

Noko objektivt eller nøy- tralt kan det i dag ikkje lenger vere snakk om. Spesielt interes- sant er den delen av boka som er via emnet kropp og kultur og dansekunstens handsaming av dette spenningsforholdet. Haldningar, gestar og poserin- gar som kjem fram på scena er forankra i kulturelle minner. I dei siste tjue åra har dette vore ein synleg tematikk for mange scenekunstnarar: Kjønnssrolle- mønster og den kulturelt prega kroppen blir kritisk iscenesett. Det blir stilt representasjons- og institusjonskritiske spørsmål, og marginaliserte grupper kjem fram på scena og ber, med rette, om synlegheit, om meir diversit- et. Og her kjem Siegmund til eit interessant poeng: kroppen er ein *berar* av kulturelle minner og

konnotasjonar og ein kan seie at kulturen *låner* kroppen tyding, sosial vedgåing og symbolikk. Korleis me les kroppen kan og bør endre seg over tid, difor ligg det alltid ei moglegheit i kroppen. Det vil alltid ligge framtid i dans – noko som, trass alt, er opplyf- tande å tenkje på.

#### Tvangen til framtid

Mange av eksempela Siegmund trekkjer fram er å finne digitalt. Eg brukar til dømes ein heil et- termiddag og storkosar meg med opptak frå Jochen Rollers *performance lecture*-trilogi *Per- form Performing* (2002–2004), som ligg ute på Vimeo. Det å kome i kapp med reservoaret av teater- og dansekunst som ein kanskje har gått glipp av live, har blitt ein av dei aktivitetane me faktisk har kunne halde på med under lockdown. Og det er denne oversikts-aktiviteten som denne boka kan vere eit suverent tilskot til. Slik at me kan sjå på det som har vore, for å kasta eit blikk inn i framtida. Med ei verd i krise er framtida noko me *må* tenkje på og scenekunsten er eit viktig til- skot i dette, eit arbeid for å tenkje seg nye måtar å kome saman på. Tvangen til framtid kan òg vere givande, noko spanande.

## EN GORILLA I ET GLASSBUR

## Unge Viken Teater presenterer unge dramatikere i antologien *Ung Tekst 2020*.



**Ung tekst 2020**  
Red.: Øyvind Ulsberg Brager  
Tekster av Sofie Frost, Lars T. Larsen, Daniel Lien, Håkon Thorstensen Nielsen, Regine Folkman Rossnes, Marit Røste, Tonje Dreyer Sellevoll, Helene Langseth Solberg, Nora Svalheim, Elisabeth Tjøsvoll-Eriksson, Mina Veland.  
Unge Viken Teater 2020

**D**a alle klamret seg fast til året 2020, satt et knippe unge teaterjenter og -gutter og skrev på korte enaktere og gjorde gråstein til gull. Disse tekstene har funnet veien til en bokutgivelse ment for unge mennesker. Unge Viken Teater kaller seg et utviklingsteater i forordet til den- ne boken. Og programmet Ung Tekst er under utvikling, på lik linje med dramatikerne i antolo- gien. Det blir spennende å se hvor dette bærer hen.

LARS T. LARSEN: *Vi er dansende engler/Alene i Helvete*

Lars T. Larsen skriver med fjær- penn. I monologen *Vi er dansende engler/Alene i helvete*, blir vi ut- satt for så mye juice fra en fablen- de, forelsket og farlig figur, at man skal lete lenge etter lignende *rokokko* nå til dags. Og det på knappe to sider. Det er en slik en som vi trenger i dramatikken for unge. Teksten er til tider pompøs og fullspekket av desperasjon. Men kanskje er Larsen den første dramatikeren på lenge som får lidelse til å virke befriende, ikke selvmedlidende. Teksten er for- mulert som et kjærlighetsdikt, så flaut at 17-åringen i meg kjenner seg igjen.

Selv om den allmektige Guds hånd dukker opp allerede i tredje setning, og resten av tek- sten ikke akkurat lider av man- gler på bilder av bibelsk karakter, er det et smart valg å sette en slik monolog først. Larsen er med sine 19 år den yngste bidragsyte- ren til antologien. Larsen er også den djerveste. Leseren blir derfor i møte med denne teksten nødt til enten å legge fra seg boken i håp- løs bedreviten, eller bli med på den unge og dumme og faen så søte reisen. Man får det kanskje ikke yngre enn Larsen, men det blir til tider dummere. I positiv forstand.

REGINE FOLKMAN ROSSNES: *Rødt lys*

Monologen *Rødt lys* av Regine Folkman Rossnes setter en skik- kelig overbevisende tone. Fra start kan det ligne et slikt Face- book-innlegg fra de som bare må ut med ett eller annet. Ranten so- ler seg i korte og naive setninger, samtidig som den har styrken til en romanfortelling. Videre i teksten får vi forklart dilemma- et som jeg tror resonnerer hos mange. Spørsmålet unge stiller seg når det blir tungt å bære en venn: Er det verdt å være venner? Teksten er tettpakket og

vanskelig å brette opp. Den er også blottet for handling og lener seg sterkt på en jeg-person med mye på hjertet. Den ufiltrerte monologen gjør seg godt på pa- piret når dramatikerens skriver på sitt mest insisterende. Spytt- er først og tenker etterpå. Teksten gir en følelse av universell ung- domsproblematikk.

MARIT RØSTE: *Karantene*

Marit Røstes enakter *Karantene* håndterer temaet kunstig intel- ligens og pandemi med bruk av satire og tegner en klaustrofo- bisk ikke-altfor-fjern framtid. Karakteren Julia isolerer seg i leiligheten og snakker bare med datamaskinen Cindy. Teksten får noe revy- eller sitcom-aktig over seg, og dialogen blir corny idet Julia erstatter all menneskelig kontakt med sin binære tjeneste- applikasjon. Morsomst er det når forfatteren rendyrker Netflix- estetikken. *Karantene* har nemlig samme sjarmerende smak som en lo-fi sci-fi-serie og feelgood-feelen til en stille hjemme-hos-reportasje. Allikevel kommer vi ikke unna det trykkende sosiale dramaet her heller. Det som er vanskeligst å svelge: At det er sånn de fleste av oss lever nå.

Det som viser seg å være spesielt med teksten til Røste, er at den er skrevet som del av en de- finert oppgave, for workshopen «Obrador d'estiu» på teateret Sala Beckett i Spania. Mer spen- nende hadde det vært å se Røste utfolde seg innenfor en tematikk som hun virkelig engasjerte seg i, der de komplekse karakterene hun skriver frem kunne fått fullt spillerom. *Karantene* blir et litt stakkato titteskapsteater med en bismak av aktualitetsjag.

MINA CHRISTINE VELAND: *Blomster i glasskår*

Mina Christine Veland sin mo- nolog *Blomster i glasskår* er en vakker liten sak. Teksten er nok i korteste laget til å la leseren lande helt i situasjonen som ut- spiller seg. Det er kanskje ikke meningen heller – at man skal få hvile før på slutten. Kall det et dikt eller en lang replikk. Som le- ser blir jeg sendt «in medias res» inn i det vanskelige og blir nødt til å holde pusten inntil jeg ender opp på den andre siden av sam- livsbruddet som skildres.

Selv om Veland fatter seg i korthet, ved hjelp av en rekke kli- sjeer, sitter teksten godt. Ikke på tross av knappheten og klisjeene, men på grunn av dem, slik som



**Billedtekster**  
s. 136:1 Lars T. Larsen. Foto: Tøri Gjendal  
s. 136:2 Regine Folkman Rossnes. Foto: Tøri Gjendal  
s. 136:3 Marit Røste. Foto: Tøri Gjendal  
s. 136:4 Mina Veland. Foto: Tøri Gjendal  
s. 136:5 Sofie Frost. Foto: Tøri Gjendal  
s. 136:6 Daniel Lien. Foto: Tøri Gjendal  
s. 137:1 Tonje Dreyer Sellevoll. Foto: Tøri Gjendal  
s. 137:2 Håkon Thorstensen. Foto: Tøri Gjendal  
s. 137:3 Elisabeth Tjøsvoll-Eriksson. Foto: Alina Pettersen  
s. 137:4 Nora Svalheim. Foto: Tøri Gjendal  
s. 137:5 Helene Langseth Solberg. Foto: Tøri Gjendal



når hun skriver: «Glasskårene skinner i den lave sola og er diamanter som innrammer det hele. Innrammer det mislykka bildet.» Valget av de åpenbare språklige bildene, tolker jeg som at man ikke har overskudd til annet, når livet rundt en rakner. Jeg liker enkelheten.

**SOFIE FROST:**  
*Jeg kan ikke leve baklengs*  
Sofie Frost er en dramatiker med spisset litterær erfaring. Som hos mange andre skribenter i denne samlingen, sniker slampoiesen seg inn og «rytmer» til. Frost er kjent fra NM i slam. *Jeg kan ikke leve baklengs* er mer forvirrende enn de freestyle-prekenene hun har på det litterære rullebladet

sitt fra før, mens engasjementet fortsatt er tydelig tilstede. I et oppgjør med det jeg tolker som hennes eget barnesinn, spinner Frost rundt det hun er kjent for: å finne ord som svinger. På tross av at fortellerstemmen(e) sliter med å lete fram de riktige ordene. Det kan derfor føles som om Frost er for trent, rent musikalsk, til å løsrive seg fra stilen og skape det hun virker å ville: noe ytterst absurd og atonalt. Teksten pakkes inn i et litt glossy beatferniss, der ordspinneriet skygger for et sammensatt budskap. Man skal bare grave litt. Det mest autentiske i teksten er stakarsligheten som trer frem i en avstemmene som repeterer ønsket om å bli astronaut. Det er noe

eskapistisk i å romantisere slike naive barndomsdrømmer, men noe veldig virkelighetsnært ved å ta tak i dem på måten Frost gjør. **DANIEL LIEN:**  
*Julius*  
I Daniel Lien sin *Julius* møter vi en mann med en spøkelsesvenn: Kjendis- og skandaleapen Julius. Julius fremstilles som en kreven- de og frekk ape, og det er gøy å forestille seg dette som den faktiske apen fra dyreparken i Kristiansand, dersom han hadde kunnet snakke. Like gøy er det å sette inn kjente personligheter i kon- trafaktisk historiefortelling, slik Lien gjør. Julius spiller samme funny-cause-it-could-be-true-rolle som broren til Einstein i

boka *Hundreåringen som hoppet ut av vinduet og forsvant* av Jonas Jonasson, eller Hitler i *Han er her igjen* av Timur Vermes. Ulikt Albert og Adolf, har Julius noe å utrette. Karakteren Kristian har fortrenget minner som apen er kommet for å hjelpe ham med å huske. Teksten tilføres med det suspens og leseren må manøvrere i teksten som man gjør i et Escape room. Lete etter ledetråder. Det smarte er at leseren forstår stadig mer og hele tiden kommer karakterene i forkjøpet. Julius sin tilstedeværelse i teksten fungerer både historiedrivende og er innholdsmessig smart. Han opptrer som en psykolog som kaster ball med pasienten. Jeg håper

bare at den innviklete drømme- logikken kan fungere på scenen. Denne gåten av en tekst er et Kinderegg likeså. **HÅKON THORSTENSEN:**  
*Disneyland*  
Håkon Thorstensen går med *Disneyland* inn på radikalise- ring av unge via weben, liksom seriene *Valkyrien* og *22. juli* viste oss, gjennom rollefigurene til Pål Sverre Hagen og Fredrik Høyer. *Disneyland* følger en gutt som blogger stadig dristigere utsagn om norsk kultur og samfunn, og kjenner mindre og mindre an- svar og tilhørighet i det han kaller for et kapitalistisk paradisi. Den positive responsen får han fra anonyme brukere i kommentar-

feltet. *Disneyland* ligger til tider retorisk nær den beryktede kro- nikken «Drøm fra Disneyland» av Christian Tybring-Gjedde og Kent Andersen, (Aftenposten, 25. aug 2010). Jeg antar at tek- stens tittel henviser til kronik- ken. Fra NRK-seriene lærte vi at det er vanskelig å dramati- sere nettbasert radikaliserings- fordi det er så uforutsigbare kau- saliteter som gjelder når unge blir dratt med i ekstreme tankesett. Om mulig er det enda vanske- liggere å formidle dette på scenen uten at hvert valg og hver vending nærmer seg komisk. Dette blir sikkert utfordringen i *Disneyland*. En skikkelig karusell av en scene- tekst, som ligger nærmere en Hol-

lywood-film enn doku-drama, og står i fare for å bli sirkus heller enn kampsang. De partiene det svinger av, er de lyriske blogginn- leggene til hovedfiguren. Teksten fungerer i seg selv som en samling skråblikk fra et ekstremt sinn. **TONJE DREYER SELLEVOLL:**  
*Francesca*  
Tonje Dreyer Sellevoll leverer en young-adult-stormvind: Ungjen- te jobber i bokhandel. Ung jente tar opp vanskelig tema. Ungjen- te i dialog med seg selv. Teksten kaster og hiver på seg, og rom- mer mange fortellergrep. Av en eller annen grunn gjør ikke dette så mye, da det passer med karak- terens desperate behov for å bli forstått. Det skinner også gjen-

nom en formidlingsevne ovenfor en sår tematikk som er nesten like stigmatisert som kjærlighetssan- ger fra 90-tallet: Selvmord. For det gjøres med en vri. Den vrien er de biografiske elementene fra Francesca Woodman sitt korte og famøse liv, som Dreyer Selle- voll på kløktig vis, og på død og liv, minner oss om gjennom hele teksten. Karakteren, som skal spilles av to skuespillere, fortel- ler om og følger fanatisk i fot- sporene til Woodman, en ung fotograf som tok sitt eget liv på begynnelsen av 80-tallet. Paral- lelt med at fiktive orkanvarsler fungerer som pauseinnslag, tar teksten en rekke radioteater- *true-crime*-vendinger, før his-

«Tekstene står med andre ord sterkest alene, og slik bør de jo leses. Ikke nødvendigvis i en antologi.»

torien flasker seg. Dreyer Selle-voll makter å gjøre et omfattende og utmattende døgn i en sliten jentes liv, spennende å følge. Selv når det munner ut i en nihilistisk tankegang rundt jentas egen eksistens. Fortellingen mister med andre ord ikke sårbarheten i spenningen. Heller motsatt.

HELENE LANGSETH SOLBERG  
OG NORA SVALHEIM:  
*Kysset*

Sesong 3 av SKAM har fått et svar fra det motsatte kjønn. *Kysset* handler om to ungdomsskolevenninner, der en av dem innser at hun er forelsket i den andre. Teksten foreslår korte *ice-breaker-impro-sessions* og *goodiebags* til publikum (i form av kjærlighet på pinne). Man forestiller seg at de to karakterene har planlagt en *heart-to-heart*-samtale med tilskuere tilstede, når de i full rolle inviterer folk inn i scenerommet og ønsker velkommen. Som et privat talkshow. Den fjerde vegen faller ytterligere, når karakterene Kaja og Mia vekselvis bryter ut av historien for å fortelle oss hva som skjer i tidshoppene mellom de korte scenene. Dialogen er stiv og blir ofte D2-intervju-aktig, men teksten henter seg inn igjen med overraskende og intime scener.

Når jentene til slutt fortel-

ler at vennskapet er det aller viktigste, blir jeg usikker på om det finnes et underliggende budskap, eller om det noen ganger kan være såpass enkelt. Selv på mellomtrinnet. Den virker skrevet med en pedagogisk tilnærming som matcher Den kulturelle skolesekken spesielt, noe den også kunne fungert som. Samtidig skulle jeg, på vegne av alle 10. klassingene derute, ønsket mer motstand. Det er jo ikke altfor enkelt med identitet, seksualitet og vennskap, og spesielt ikke i den alderen.

ELISABETH TJØSVOLL-ERIKSSON:  
*Hjertekaptein*

Elisabeth Tjøsvoll-Eriksson skriver ut en lang våt drøm for tette stedsjenter som skal bli unge mødre. *Hjertekaptein* handler om en gjeng ungdommer som drømmer om alt fra å begynne på musikklinja til å flytte til New York, mens sangtekstene av Lars Bremnes skli innimellom den melodramatiske handlingsgangen. Tjøsvoll-Eriksson toner dialogen ned til noe som kjennes realistisk og tar for seg sosiale bekymringer hos unge, moderne voksne. Lars Bremnes sine tekster befinner seg på en helt annen klode, og sangene fremstår nesten som barnesanger sammenlignet med dialogen. Stilen til de to spiller dessverre

ikke på lag. De få gangene de møtes, skapes en morsom vinkling på tilværelsen.

Jukeboks-musikalen er tenkt som en utforsking av Bremnes og hans diskografi, som en slags nordnorsk *Mamma Mia*. Tjøsvoll-Eriksson hadde kanskje tjent på å ta utgangspunkt i en rød tråd i musikken, heller enn å få sitt eget rollegalleri og puslespill til å gå opp. Teksten er allikevel med på å fremme og gi en alternativ lesning av den velkjente musikken til Bremnes. Og det er i seg selv et sympatisk prosjekt.

ØYVIND ULSBERG BRAGER: RED.

Dette blir også sluttpoenget når jeg oppsummerer *UNG TEKST 2020*. Jeg mener det er forskjell på å skrive om egne barne- og ungdomsminner og det å skrive for barn og unge. Mange av tekstene i antologien lider nettopp av en slik forståelse av mottakeren. Selvbiografiske historier eller observasjoner fra unge mennesker blir ikke nødvendigvis god dramatik for ungdom. Jeg savner i mange av tekstene et perspektiv som ser verden fra ståstedet til den påståtte målgruppen. Det skyldes nok at mange av tekstene preges av en etterpåklokskap i sin fremstilling av barndoms- eller ungdomstiden.

Antologien fremstår tilgjengelig som en gorilla i glassbur. Den er spinnvill til tider, og til tross for at redaktør og dramaturg Øyvind Ulsberg Brager har prøvd å sette dramatikerne litt i bur. Rammen er på godt og vondt nesten usynlig, fordi de unge talentene har sterke stemmer. Derfor spriker det. Det er som i dyrehagen: Alle barna vil nok finne noe de liker, men det er et stressende sted om man blir der for lenge. Tekstene står med andre ord sterkest alene, og slik bør de jo leses. Ikke nødvendigvis i en antologi.

Mange av dramatikerne har gjort seg avhengige av en dristig registil. Det er denne tilliten til videre utvikling som berører meg. Som redaktøren formaler: «*Måtte alle disse tekstene få scenisk liv!*» Her er jeg enig. Det ligger et stort potensial i dramatiseringen av disse tekstene. Spesielt spennende er det å gå inn i det nye året med en slik Sareptas krukke i lanken.

For ingen vet hva en gorilla i et glassbur kan finne på videre.

Lars Elton:  
*Ame Næss og fjellets løyndom*  
Det Norske Teatret  
s. 140–141

Roland Lysell:  
*Richard II och framtiden*  
Nacka  
s. 142–143

Økosofi som speed-dating

Filosofi fortjener sjelden betegnelsen «lystig». Men når en talentfull dramatiker og regissør tar for seg den legendariske filosofen Arne Næss, blir tradisjonstung filosofi og moderne økofilosofi morsomt.

Av Lars Elton



Frøde Winther i Arne Næss og fjellets løyndom, regi: Ludvig Uhlbors. Det Norske Teatret 2021. Foto: Dag Jessen



Frøde Winther og Andreas Koschinski i Kvagaard i Arne Næss og fjellets løyndom, regi: Ludvig Uhlbors. Det Norske Teatret 2021. Foto: Dag Jessen

**Arne Næss og fjellets løyndom**  
Tekst og regi: Ludvig Uhlbors  
Scenografi og lysdesign: Hanna Sjöstrand  
Dramaturg: Ingrid Weme Nilsen  
Det Norske Teatret, Scene 3  
Premiere 21. januar 2021

I hvert fall var det atskillig humring å høre i den sparsomt befolkede premieresalen på Det Norske Teatret. Det var i det hele tatt en lettere absurd opplevelse å få beskjed, dagen før premieren, at den ville bli noe av likevel. Fem kritikere, en teatersjef og en håndfull skuespillerkolleger var de eneste publikummerne.

Arne Næss er først og fremst kjent som økosofiens far. Han var en filosof som var så opptatt av økologi og levde så tett på naturen at han tilbragte masse tid i den spartanske, 40 kvadratmeter store hytta Tvergastein, like under Hallingskarvet. Den fungerer som en ramme i forestillingen. Her fant Næss ro og konsentrasjon til å bore dypt i filosofiske og økologiske spørsmål. Dette er ideer få virkelig har brydd seg om, men som en stor andel av befolkningen er blitt opptatt av under pandemien.

Naturnært

Den naturnære sparsomheligheten han utsatte seg selv for, reflekteres i Ludvig Uhlbors' teateroppsetning *Arne Næss og fjellets løyndom*. Skuespillet er en enkel konstruksjon, der fem skuespillere kledd i 50-tallsinspirerte, sort-hvite sportskostymer fremfører en poengtert tekst. Sportsmetaforen

er ikke ueffen, for blant de aktivitetene Arne Næss elsket høyest, hørte fjellklatring og boksing. Så blir han da også sitert på at «Klatring er trening i filosofisk tenking.»

Scenerommet er spartansk utstyrt. Skuespillerne har i realiteten bare fem stiger som rekvisitter. Ellers må de greie seg med sin egen mimikk og skuespillerkraft, noe som viser seg å holde hele veien gjennom den rundt én time lange forestillingen. Den hvite skjermen bak på scenen utnyttes oppfinnsomt som både snøstorm, kun opplyst av en hodelykt, og til skyggeteater.

Den aldrende filosofen

Berømte filosofnavn risles over publikum fra første stund. De filosofiske «onelinene» kommer tett. Jeg sitter og lurer på om dramatikeren, som også er regissør, gjør hva han kan for å imponere publikum. Skuespillerne fremfører teksten med pistrerte stemmer og et alderdomspreget, lettere overdrevent kroppsspråk. Fremføringen minner, på lett karikert vis, om den aldrende filosofens fremtoning. Det er morsomt og spesielt.

Regissør Uhlbors unnlater heldigvis å trekke karikeringen ut i parodien. Han benytter seg ikke av bildene vi har av Næss fra hans

sene leveår, i bar overkropp som bokser, eller med den livskloke tøygrisen «Timotei» i munter passiar med ham og ektefellen Kit-Fai. (Kit-Fai Tsui var hans tredje kone.) På den annen side lener den gjennomgående spillestilen seg for mye på den aldrende mannens væremåte. Det må være lov å tenke at en mann som var så vital til langt opp i 90-årene, må ha vært usedvanlig sprek og vilter som ung. Denne dimensjonen savnes i *Arne Næss og fjellets løyndom*. Dette til tross for at handlingen spenner over hele livsløpet og fremføres med en relativt korrekt kronologi.

Humoristisk undertone

Når det er sagt er det lov å legge den beskjedne innvendingen til side. Det er all grunn til å bejuble denne komprimerte fremstillingen av et filosofisk, økologisk og personlig univers. Jeg tror stykket har potensiale til å bli en publikumsfavoritt fordi det dramatiske universet presenterer Arne Næss' filosofi på en rett frem og liketil måte. Kompliserte spørsmål gjøres forståelige, og rammene fra filosofens liv presenterer flere fenomener som oppleves aktuelle og allmenngyldige. Bare se på hvordan klatring er blitt et allment fenomen med klatrevegger så å

si på ethvert tettsted. Da Arne Næss utviklet interessen i mellomkrigstiden var dette en fritidssyssel for de få.

Tiden har tatt igjen Arne Næss. I positiv betydning. Det er gjerne slik med visjonære mennesker, at de ideene de presenterer tar sin tid før de spres ut i allmennheten. I dag er den allmenne, økologiske og miljømessige bevissthet på et helt annet nivå enn den var da han presenterte sine ideer på 1970-tallet.

Sex og filosofliv

Den samme utviklingen ser vi i vårt forhold til grensene for den private sfæren, til kjærlighet og sex. Dette turneres elegant og med en humoristisk undertone. Samtidig blir den unge kvinnen «Wenche» (slik det står i manus), som får sex, men ikke får den kjærligheten vedkommende ber om, fremstilt litt for overflatisk til at det blir en karakter av det raske innhoppet. Scenen fremstår som en overraskende kontrast til de ytre rammene som dominerer oppsetningen: At noen skulle finne på å ha sex med de kostymene skuespillerne er kledd opp i, fremstår som en absurd tanke.

De fem skuespillerne Øyvind Berven, Andreas Koschinski Kvis-

gaard, Hilde Olausson, Ellen Birgitte Winther og Frøde Winther turnerer mange roller. Det kan være vanskelig å forstå hvem og hva Arne Næss forholder seg til. Men fraværet av biografiske detaljer i teksten oppleves mer som en befrielse enn et problem. Det dramaturgiske grepet fungerer godt i sammenhengen, og bidrar til å holde oppmerksomheten på de idémessige diskusjonene stykket legger opp til.

Tiden har tatt ham igjen

Arne Næss (1912–2009) fylte nesten hele 1900-tallet. Fra han ble født i 1912 til han døde i 2009, speilet han på mange måter utviklingen av det moderne, norske samfunnet. Bortsett fra at han alltid lå langt foran de fleste andre. I 1939, 27 år gammel, ble han utnevnt til professor i filosofi ved Universitetet i Oslo. Hans standardverk *Filosofi-ens historie* (1953) var lenge pensum til Forberedende, (examen philosophicum), den obligatoriske innføringen i filosofi og vitenskaps-historie ved starten av universitetsstudiet. Han var tidlig opptatt av Mahatma Gandhis ikkevoldsfilosofi. Det at han interesserte seg for ikke-vestlig filosofi gjorde at han utmerket seg også i en internasjonal sammenheng.

Da han utover i etterkrigstiden utviklet sin økosofi var det tanker som er dypt rotet i menneskehetens opprinnelse. Tanker som vi har brukt lang tid på å erkjenne at den moderne utviklingen har fjernet oss fra. Da han gikk av som professor i 1970, gjorde han det for å egne mer tid til miljøengasjementet og utviklingen av økosofien. Men han satte seg ikke i et elfenbenstårn. I stedet ble vi vant til å se ham i fremste rekke under miljøaksjoner, som kampene mot utbyggingen av Mardøla-fossen (1970) og Alta-vassdraget (1979–81). Hadde han levd i dag ville han høyst sannsynlig protestert sammen med samene og vindkraftmotstanderne.

Fortjener større produksjon

Alt dette er opplysninger som i varierende grad er en del av Ludvig Uhlbors' *Arne Næss og fjellets løyndom*. Vi trenger å bli minnet om det, og dette stykket er et utmerket innspill i en tid der det meste er snudd på hodet. Uhlbors er mest kjent for fjorårets oppsetning *Kampen katastrofefilm*, en fremføring på den digitale plattformen Zoom, direktesendt fra en privat leilighet. Når han nå får folde seg ut på et institusjonsteater har regissøren og scenograf Hanna

Sjöstrand valgt å holde seg innenfor en meget spartansk ramme. Det fungerer aldeles utmerket. Men jeg tror dette stykket også kan fylle større rammer i en litt mer påkostet produksjon i et større scenerom.

«Arne Næss speilet utviklingen av det norske samfunnet, bortsett fra at han alltid lå langt foran de fleste andre.»

«Sorgen den är inom mig»

(Nacka): På Nacka före detta dieselverkstad presenterades Ulf Peter Hallbergs nyskrivna pjäs *Richard II och framtiden*. Pjäsens flesta scener utspelas i maj 1593 och skådespelarna Burby och Kempe repeterar Shakespeares *Richard II*. De får besök från dagens Ungern.

Av Roland Lysell



Dag Andersson spelar «Burby» (Richard Burbage) som spelar Shakespeares Richard II. Foto: Vilhan de Mel



Dag Andersson spelar «Burby» (Richard Burbage) som spelar Shakespeares Richard II. Foto: Vilhan de Mel

**Richard II och framtiden**  
Manus: Ulf Peter Hallberg  
Regi: Maria Magdolna Beky Winnerstam  
Scenografi: Julia Adzuki, Patrick Dallard  
Kostym: Johanna Törnqvist  
Ljus och Projektioner: David Winnerstam  
Ljuddesign: Tomas Björkdal  
Långsjö Teater, 9 oktober 2020  
Förlag: Spleen Nordic, 2020

Ulf Peter Hallberg är bosatt i Berlin sedan 1983 och har som författare uppehållit sig vid europeisk identitet och individens plats i storstaden. Bland hans essäsamlingar kan nämnas *Livets mening och andra bekymmer*, skriven tillsammans med Erland Josephson (2010) och *Teater-liv: Utkast till en teaterkonst* (2003). Han har översatt Walter Benjamins *Passagearbetet* samt en rad tysk-språkiga pjäser av bland andra Brecht, Büchner, Wedekind, Fassbinder, Handke, Mayenburg och Schimmelpfennig och samarbetat med Staffan Valdemar Holm, exempelvis rörande Schillers *Don Carlos*. För Dramaten hade Hallberg år 2000 uppdraget att översätta en bearbetning av Shakespeares krönikespel om Rosornas krig, vilken fick titeln *Det blodiga*

*parlamentet* och iscensattes av Stein Winge. 2016 återanvände Hallberg titeln i översättnings-volymen *Det blodiga parlamentet. Fyra tragedier* (Stockholm: Norstedts 2016) med ett delvis annat innehåll: *Hamlet*, *Macbeth* och krönikespelen *Richard II* och *Richard III*. (Fyra komedier utgavs i en annan volym). Översättningsarbetet inspirerade honom till ett eget drama med titeln *Richard II och framtiden*.

**Poetisk frihet**  
Hallbergs pjäs är en meta-pjäsa, det vill säga en pjäs om en iscensättning av en pjäs. De flesta scenerna utspelas i maj 1593 på en liten teater i Shoreditch, där två skådespelare, Burby och Kempe, går igenom *Richard II* med dess författare, William Shakespeare. Pesten härjar utanför. Dramatikern Christopher Marlowe är död efter ett krogslagsmål. Musiken hämtas från Pink Floyd. I pjäsen – några scener är daterade till den 31 maj, dagen efter Marlowes död – spekulerar man om det varit fråga om ett mord, när han stacks ihjäl genom ögat. Shakespeares pjäs, vanligen daterad till 1597, är här flyttad till 1593 och tycks vara en av dramatikers första. Att den har rader gemensamma med det anonyma skådespelet *Woodstock*, som

handlar om Richard och hans mördade yngste farbror, Thomas of Woodstock, hertig av Gloucester, har forskarna visat. Men frågorna om sambandets detaljer och orsaker har inte kunnat lösas. I Hallbergs pjäs har Shakespeare verkat som skådespelare i *Woodstock* och åskådarna har kastat rutten frukt på honom. Det som intresserat Hallberg är att dramat *Richard II* skildrar en kung som efter allvarliga misstag – förvisandet av Thomas Mowbray och kusinen Bolingbroke (sedermera Henry IV) samt fälttåget till Irland – börjar tveka och vill avstå makten. (*Richard III*, utgiven i samma volym, centreras däremot kring en tyrann besatt av makt – jfr Trump!)

**Repetitionerna**  
Burby (jfr skådespelaren Richard Burbage) är estet och karaktärsskådespelare. Här spelar han sig själv, Will (= Shakespeare), kung Richard och en rad småroller. Kempe (jfr skådespelaren William Kempe) spelar sig själv, Bolingbroke/Henry, John of Gaunt (Hertig av Lancaster, Richards farbror och Henrys far), portvakt och en rad småroller. De båda aktörerna utbyter tankar om blankvers och går ut och in i roller. De diskuterar också inlevelse.

Salongen är tom, utan publik på grund av smittorisen, så man spelar för en låtsad publik (vilket förstås blir ironiskt när pjäsen uppförs och åskådarna sitter där). De presenterar varandra för «publiken»; Kempe har varit i Helsingör och kan gyckla och imitera. Burby är förtjust i Marlowes *Doctor Faustus* och *Tamburlaine*: pjäser med action. Så borde Will skriva! Men Will har andra idéer. (jfr Ben Jonsons formulering Marlowes «mighty line»). Burby deklamerar Shakespearesonetter. Dramatikern Robert Greene citeras. Raden om Will som «Tigerhjärta svept i skinn» klingar ut i luften. Aktörerna börjar spela upp en scen mellan Mowbray och Bolingbroke. Burby som Will förklarar sin Richard: «Han tvekar, och han tvekar och han tvekar» (jfr Hamlet).

**Ungern efter 1989**  
Det bankar på dörren. Kempe blir portvakt och man diskuterar mordet på Richard och mördarens karaktär. Men in kommer i stället Esther från Ungern! Esther från en annan tid gör entré genom silverporten. Hennes tid börjar i Budapest 1988 och 1990, året efter Berlinmurens fall, och fortsätter med resor till Glendalough på Irland 1998 och Kerala i Indien 2002–3.

Kempe uppträder med fågelmask. Var är Shakespeare? Än här, än där. Och Esther talar om Ungern, om besvikelsen när den frihet man trodde på aldrig inträdde, om de intellektuellas situation. Hon dras in i skeendet och får spela drottningen samt Richard, förstörd av sorg, i hans fängelsescen. Ljusbilder från Budapest illustrerar. Esther får uppmaningen: «Vi hör ihop, ditt nu och vår tids här, men bara om du ser dig själv i Richard.»

Pjäsen står stilla, består mera av monologer än av handling. Burby som Will säger «vi spelar för att förstå» – och tiden är grym såväl mot Thomas Kyd och Christopher Marlowe som mot Ungerns intellektuella.

Ytterligare ett metagrepp är att den scen där Esther undervisas av en indisk lärare i kathakali inspirerats av skådespelerskan och regissörens Maria Magdolna Beky Winnerstams biografi. Kanske är det också hennes liv och ursprung som inspirerat Hallberg till att låta Esther komma från just Ungern.

**Långsjö Teaters iscensättning**  
Vid läsning är pjäsen, som framgått, mycket komplicerad (närmare Ludwig Tiecks *Mästerkatten eller katten i stöflor* än handfast svensk socialrealism),

men vid premiären i Nacka före detta dieselverkstad på Långsjö Teaters (hemmahörande i Västerjärna) iscensättning föll det mesta elegant på plats. Aktörerna Dag Andersson och David Carmel fick Burbys och Kempes samspel att fungera blixtsnabbt och underhållande. I långbyxor och enkla vita skjortor kopierade från renässansmålningar gjorde de den historiska resan trovärdig. Långsjö Teater menar *Richard II och framtiden* är en ärlig diskussion på blankvers om hopp, förfall och om konstens betydelse i ljust av ett systemskifte.» Medan blankversen för Hallberg blev naturlig under översättningsarbetet, kan den någon gång låta styltad i munnen på aktörer med fjäderpennan i hand – men detta är förstås förenligt med regitanken: man repeterar. Maria Magdolna Beky Winnerstams spel liknar inte de båda männens leklystna rollspel och kongeniala samspel. Hon blir, liksom rollfiguren, en främmande. Hennes spel kännetecknas av en avskalad uppriktighet och hennes indiska dansscener ger iscensättningen en exotisk färg som får den att växa utanför Newgates murar, Shoreditchs gränser och Nacka före detta dieselverkstads tegelväggar.

Scenografin är enkel, väl fungerande (och transportabel). Den centreras kring en kyrkklocksliknande stålträdskonstruktion täckt av ett vitt tyg, vilket så småningom faller av. Här kan aktörer gömma sig. Till höger, från denne skribent räknat, ser vi dels en pulpet för aktörerna, dels en hög stapel med rektangulära kartonger, vilka sprids och flyttas under föreställningens gång. Silverporten har blivit en gammal träport som står till vänster – som hämtad från ett bygdemuseum.

**Vad vill pjäsen säga oss?**  
Naturligtvis är detta konstnärligt skicklig och lekfull underhållning för den engelska renässansens vänner och teaterhabituéer: samarbetet Hallberg/Långsjö visar hur text får liv genom scenisk gestaltning! Men dramat pekar också mot allvarliga problem: kungen avstår från makt och blir därmed offret för nya makthavare. Såväl den eftertänksamme och likt Hamlet tvekande monarken då, som de strax efter 1989 framtidsoptimistiska intellektuella nu, råkar ut för den kompromisslösa grymhetens förtryck.

Att lokalen vid premiären på grund av Covid-19 stinker av handsprit underlättar åskådarnas

inlevelse i pesten i Shoreditch. De intellektuellas situation i dagens Ungern är oss heller inte obekant. I motsats till den frånvarande publik aktörerna talar om i pjäsen finns vi faktiskt i salongen och kan ge ensemblen starka applåder.

«Pesten härjar utanför. Christopher Marlowe är död efter ett krogslagsmål.»

**Benér, Theresa.** Teaterkritiker i bl. a. Svenska Dagbladet, skribent og kultur-redaktør, spesialisert på europeisk samtidsteater og dramatik. Produsert bl. a. *Hotel Pro Forma Sum Up*, siste bokutgivelse *Europeisk scenkonst – Peter Brook*. Cand. Phil. Drama-Teater-Film Lunds Universitet. Leder Svenska Teaterkritikers Forening. [theresa@theresabener.se](mailto:theresa@theresabener.se)

**Beyer, Anders.** Cand. Phil. i musikkvitenskap. Har skrevet flere bøker og artikler om musikk, og oversatt tysk musikkfilosofi til dansk. Ekstern lektor på København Universitet, ansvarshavende redaktør for Dansk MusikTidsskrift, og musikkredaktør ved Dagbladet Information. Ensemblejef for Athlelias Infonietta Copenhagen og festivalsjef for New Athlelia Festival. Etablerte Copenhagen Opera Festival i 2009. Direktør for Festspillene i Bergen siden 2012. [abeyer@fib.no](mailto:abeyer@fib.no)

**Bjørneboe, Therese.** Cand. Philol. UiO, kritiker, journalist. Tidligere kulturredaktør i Klassekampen. Redaktør for *Norsk Shakespearetidsskrift* siden 1998. Tidl. teaterkritiker i bl.a. Klassekampen, Morgenbladet og Aftenposten. Tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. Heddakomiteens Årespris 2018. Kulturrådets Årespris 2019. [redaksjon@shakespearetidsskrift.no](mailto:redaksjon@shakespearetidsskrift.no), [tbjørneboe@gmail.com](mailto:tbjørneboe@gmail.com)

**Carlsen, Tormod.** Daglig leder for scenekunstforeningen Bananaz, regissør, scenekunstner, kritiker og teaterviter. Har MA i regi fra Kunsthøgskolen i Oslo (2015), og i moderne estetisk teori, fra New York University, University of Tehran og UiO (2013). Han har vært assosiert kunstner ved Black Box teater og sittet i utvalg for Norsk Dramatikkfestival, DKS Oslo og Oslo Kommune. Medlem av Kulturrådets faglige utvalg for scenekunst. [tormod.kristoffer.carlsen@gmail.com](mailto:tormod.kristoffer.carlsen@gmail.com)

**Einemo Frøysland, Berit.** Dansekunstnar med base i Berlin. Ho er utdanna ved Balettakademien i Stockholm og Westerdals School of Communication (tekst og skribent). Som dansekunstnar har ho arbeida mellom anna med Deborah Hay, Marina Abramovic og Jeff Pedersen. Ho skapar eigne verk både for scene og film, ofte i samarbeid med tvillingsystera Anna Einemo Frøysland. Som koreografduo er dei med i Nasjonalballettens nye «Kvinnelig koreografisk satsning». I skrivinga interesserer ho seg spesielt for dansehistorie, dokumentering av kunstnarleg praksis og sambindingar mellom språk og dans. [beritfroysland@gmail.com](mailto:beritfroysland@gmail.com).

**Elster Hanson, Johanne.** Studerer til en master i Biography & Creative Non-Fiction ved Universitetet i East Anglia, og skriver om norsk litteratur og kultur i England for en rekke publikasjoner og plattformer. Redaksjonell medarbeider i *Norsk Shakespearetidsskrift*. [johannehanson@hotmail.com](mailto:johannehanson@hotmail.com)

**Elton, Lars.** Cand. Mag fra UiO. Journalist, redaktør, forfatter og kritiker. Kunstanmelder i Dagsavisen, tidligere i VG og Klassekampen. Tidl. teaterkritiker i Morgenbladet. Har anmeldt teater og dans i NRK P2, og bl.a. tidsskriftet Spillerom. Har bidratt til bok om og jubileumsskrift til Grenland Friteaters 40-årsjubileum. Hhv. 1990 og 2016). [lars@elton.no](mailto:lars@elton.no)

**Helgesen, Anne.** Dr. artes i teatervitenskap. Universitetslektor og statsstipendiat. Tidligere redaktør for Ånd i hanske – tidsskrift for figurteater. Faglitteratur om teater – bl.a. *Figurteatrets historie. Europeisk teaterhistorie fra en annen kant* (1999), *Bokken Lasson. Neste dag stod hun like fornyet* (2012), *Drama for barn – teatrets sjel* (2020). Kunsterisk leder for Kattas Figurteater og Figurfestspillene i Tønsberg. Tildelt Tyrihansprisen – UNIMA Norges ærespris (2005) og Tønsberg Kommunes kulturpris (2010). [anne@kattas.no](mailto:anne@kattas.no)

**Hodne, Runar.** Leder for Regilinjen ved Teaterhøgskolen og professor ved Den Danske Scenekunstskolen. Premiere på Herman Bangs *Tine* ved Aalborg Teater januar 2021.

**Jakobsen, Rolv Nøtvik.** Fengerslest og frilansar, underviser i kyrkjehistorie og praktisk teologi ved Teologisk fakultet, UiO. Dr.theol med ei avhandling om Johan Nordahl Brun, UiO 1997. [r.n.jakobsen@teologi.uio.no](mailto:r.n.jakobsen@teologi.uio.no)

**Led, Jens Christian Lauenstein.** Chef-dramaturg på Aalborg Teater siden 2009. Har arbeidet med Hans Henriksen. Runar Hodne, Christian Lollike og mange andre. Leder af Aalborg Teaters borgerscene. Cand. Mag i dramaturgi og litteraturhistorie fra Aarhus Universitet 2003, Phd-stipendiat 2003–2006, freelance underviser og dramaturg 2006–2009. [jcl@aalborgteater.dk](mailto:jcl@aalborgteater.dk)

**Lindberg, Elin.** Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i Allmenn litteraturhistorie, UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt. [Elin.lindberg@gmail.com](mailto:Elin.lindberg@gmail.com)

**Lysell, Roland.** Professor i litteraturvitenskap ved Stockholms universitet og teaterkritiker. [roland.lysell@littvet.su.se](mailto:roland.lysell@littvet.su.se)

**Löwenborg, Svante Aulis.** Frilans som regissør, produsent, dramaturg, skribent og oversetter. Siste produksjon *Njåls saga* av Atli Ingolfsson/Ludwig Uhlbors/ SA Löwenborg. Arbeider med Cinnober teater i Göteborg, bosatt på Nesodden (N). [salowenborg@gmail.com](mailto:salowenborg@gmail.com)

**Nesheim, Anna Marie.** Doktorgradsstipendiat i historie ved UiO. Studerer teater, film og opphavsrett i Frankrike på 1800- og 1900-tallet. Er særlig interessert i tinglyggjøringer av teater, franske skuespillerinner og overgangen fra scene til skjerm. [anna-marienesheim@gmail.com](mailto:anna-marienesheim@gmail.com)

**Nunes, Deise Faria.** Teaterviter fra UiO. PhD-stipendiat i programmet Teater i kontekst ved Universitetet i Agder. Har jobbet som performer, dramaturg, kreativ produsent, prosjektleder og skribent, bl.a. for ACTS laboratory for performance practices, Nordic Black Theatre, Office for Contemporary Art OCA, Oslobiennalen og Black Box teater. Er leder av Faglig utvalg for teater ved Norsk kulturråd (2020/21), og sakkynndig for scenekunst ved Nordisk Kulturfond. Etablerte i 2017 kompaniet Golden Mirrors Arts Norway, med fokus på produksjon og formidling av arbeider av svarte kvinner. [deise.f.nunes@uia.no](mailto:deise.f.nunes@uia.no)

**Ribe, Ole Petter.** Kunststudent ved Kunsthøgskolen i Oslo og ved Høgskolen i Volda. Tidligere anmelder på teaterungdom.no [olepetter.ribe@gmail.com](mailto:olepetter.ribe@gmail.com)

**Rodríguez, Lázaro Gaboni.** Master fra Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK). I 2003 grunnla han kunstnerkollektivet *Lagartijas tiradas al sol* sammen med Luisa Pardo. Arbeidene deres er vist i México og internasjonalt ved blant annet Fest-wochen i Wien, Schaubühne i Berlin, Paris Autumn Festival, The Kunstenfestivaldesarts i Brussel, Santiago a Mil International Theatre Festival og Theater Spektall Zurich. Har også medvirket i over 30 spillefilmer. [proyectorcurco@hotmail.com](mailto:proyectorcurco@hotmail.com)

**Rønning, Helge.** Professor emeritus ved Institutt for medier og kommunikasjon, UiO. En rekke private og offentlige tillitsverv. bl.a. med i regjeringens ytringsfrihetskommisjon (1996–1999), leder for Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening. Styreleder i Kopinor. Forskning og utgivelser om litteratur og mediepolitikk, afrikansk politikk og kultur, demokratispørsmål. *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten* (2006). [helge.ronning@media.uio.no](mailto:helge.ronning@media.uio.no)

**Slaatta, Tore.** Dr. Polit., professor, forsker og faglitterær forfatter innen medievitenskap, kulturpolitikk, kunst- og litteratursosiologi. Han ledet forskningsprosjektet *Kunst! Makt!* ved UiO (2012–2016), var ansvarlig for medieforskningen i *Makt- og demokratiutredningen* (1998–2003) og har det siste året arbeidet med et prosjekt for Fritt Ord om kunst og ytringsfrihet. Daglig leder i TSL Analytics og tilknyttet Oslo Storbyuniversitet (OsloMet) og University of Glasgow. Senere publikasjoner: *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt* (Universitetsforlaget 2018) og *Litteraturpolitikkens verktøykasse* (Pax Forlag, med Helge Rønning). [tore@slaatta.org](mailto:tore@slaatta.org)

**Solli, Magdalene.** Danser, dansemaker og utøver fra Kirkebygda basert i Oslo. Har en MA i dans (2019) og PPU i dans (2017) fra Kunsthøgskolen i Oslo, samt BA i samtidisdans fra Universitetet i Stavanger (2016) og Bratislava Musikkhøgskole (2015). [magdalenesolli@gmail.com](mailto:magdalenesolli@gmail.com)

**Sortland, Venke Marie.** Skapende og utøvende dansekunstner og skribent med base i Oslo. Utdannet ved Skolen for Samtidisdans, studert pedagogikk og estetikk ved UiO. Har vært utøver for bl.a. norske Ingri Fiksdal og tyske Jana Umüssig. Har også gjort flere egne prosjekter blant annet med Landing og Bøler Samvirkelag. Jobber som programprodusent for barn og unge på Munchmuseet. Medredaktør av antologien *KOREOGRAFI* og fagkonsulent for dans for *Norsk Shakespearetidsskrift*. [venkes@gmail.com](mailto:venkes@gmail.com)

**Svantesson, Karl.** Boende i Visby, frilanskritiker, medlem av Writingshop, ett europeisk kritikerkollektiv samt lærare på Socialpedagogseminariet vid GFH.

**Veiteberg, Kari.** Bishop i Oslo. Dr. theol med avhandlinga *Kunsten å framføre gudstenerester. Dåp i Den norske kyrkje*, UiO 2006, mellomfag i teaterhistorie. Oslo-bispedomme@kirken.no

**Walder, Willy.** Cand.mag UiO. Tidligere arbeidet som kinomaskinist, baker, lærer o.a. Dramatiker bosatt i Trondheim. Har vært dramaturg for improvisasjonsgruppen DVELL, kursholder i dramatik, er frilanser og tidl. Medlem av Heddajuryen. [willy@walder.no](mailto:willy@walder.no)

**Wendling, Amélie.** Har oversatt og arbeidet med stykker og oppsetninger av Lars Noren i Frankrike og Belgia i 20 år, bl.a. *Guerre, A la memoire d'Anna Politkovskaia*, *Pur, Poussière*. Har også arbeidet med Jean Louis Martinelli, i produksjoner av bl.a. Botho Strauss, Ibsen og Racine. Underviser ved Sorbonne. [ameliewendling@hotmail.com](mailto:ameliewendling@hotmail.com)

**Westling, Barbro.** Doktorerade 2014 på avhandlingen *Lars Norén. Dramatikern* och arbetar som handledare i kreativt skrivande på Linnéuniversitet i Växjö samt på Författarskolan vid Lunds universitet. Hon är sedan 1987 teater- och litteraturkritiker i Aftonbladet. Hon är även verksam som konstnär i duon Peter Johansson/Barbro Westling. [www.peterjohanssonbarbro-westling.com](http://www.peterjohanssonbarbro-westling.com) [barbro.westling@gmail.com](mailto:barbro.westling@gmail.com)

**Øren, Jonas.** Dansekunstnar og skribent. Har BA i klassisk ballett (2009–2012) og MA Dans fra Kunsthøgskolen i Oslo (2017–2019). Har studert ved Conservatoire National Supérieur Music et la Danse i Lyon og Ballettskolen ved Den Norske Opera og Ballett. MA-prosjektet var ein serie sjølvstendige prosjekt skapt med koreografane Thomas Talawa Prestø, Solveig Styve Holte og dansekunstnarar Martin Deuchez og Mathias Stoltenberg. Øren vart tildelt prisen Shooting Star ved RIFF R.E.D. International Film Festival (2015) Eigne arbeid er presentert m.a ved Centre Pompidou (2015), Norsk Reiselivs Museum (2016), og spelefilmene En dag i Juli og Rett Vest. [jonas@jonasoren.com](mailto:jonas@jonasoren.com)

## norsk shakespeare tidsskrift

Nettutgave (og abonnementsregistrering): [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

Redaksjonsråd: Ole Skjælbred, Geir Gulliksen, Valborg Frøysnes og Camilla Eeg-Tverbakk.

Utgitt med støtte av: Fritt ord og Norsk kulturråd.

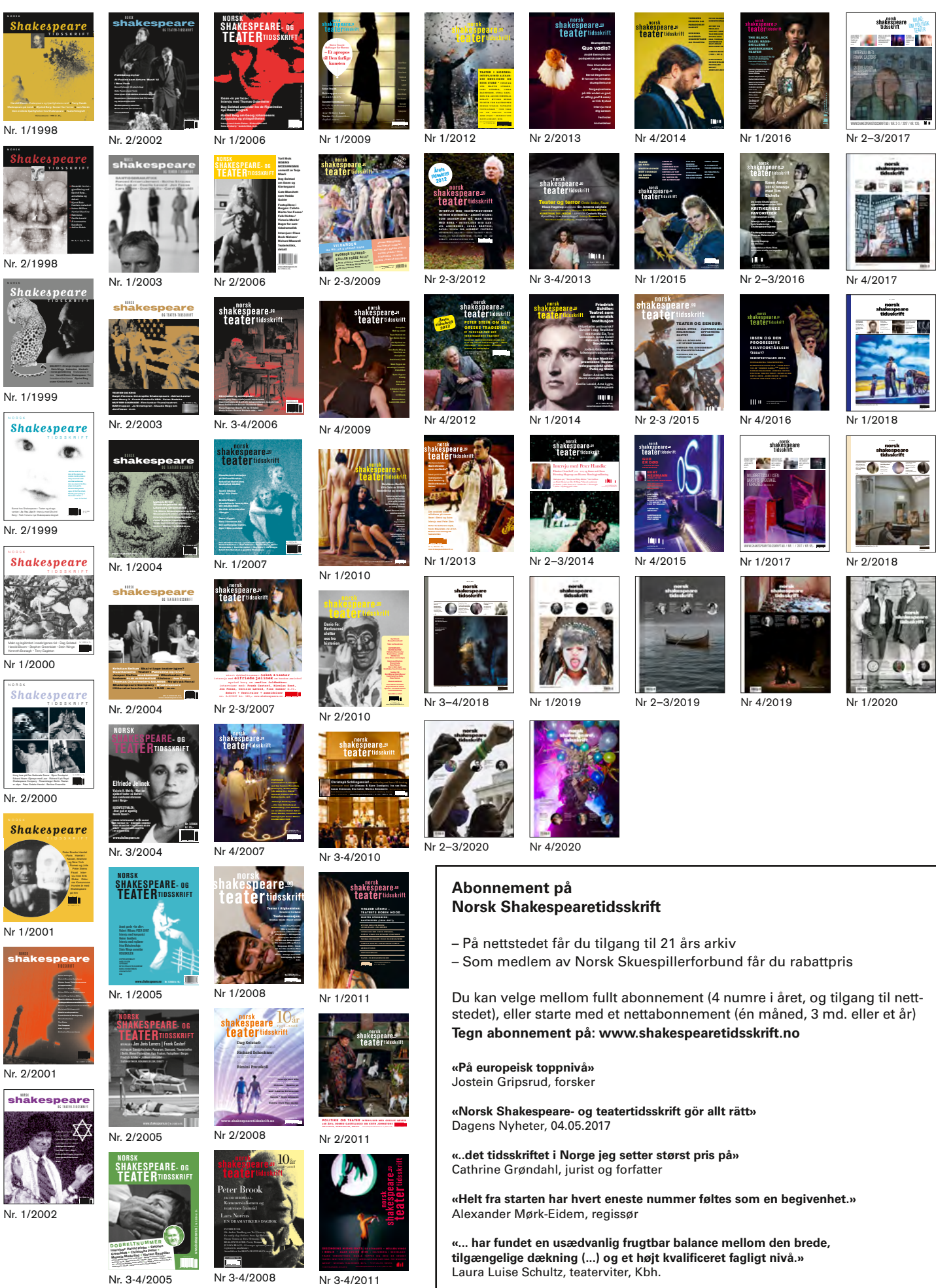
Vi takker spesielt: Teater Innlandet, Dramatikkers hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Hålogaland Teater, NTO, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift. Vi retter en særlig takk til forbundet Danske Scenografer og Norske Dramatikeres Forbund.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teater tidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772. e-post: [redaksjon@shakespearetidsskrift.no](mailto:redaksjon@shakespearetidsskrift.no), eller: [tbjørneboe@gmail.com](mailto:tbjørneboe@gmail.com).

Layout: Elin Mejergren. Trykk: PoliNor AS. Papir: Edixion Opplag: 1700. ISSN: 2535.4728

Forsidebilde: *A Thousand Ways*, av Michael Silverstone og Abigail Browde, 2021. Foto: Maria Baranova *Ways of Seeing*. Foto: Leif Gabrielsen *The New Gospel*. Foto: Armin Smilovic Lars Norén. Foto: Erik Berg



### Abonnement på Norsk Shakespearetidsskrift

- På nettstedet får du tilgang til 21 års arkiv
- Som medlem av Norsk Skuespillerforbund får du rabattpris

Du kan velge mellom fullt abonnement (4 numre i året, og tilgang til nettstedet), eller starte med et nettabonnement (én måned, 3 md. eller et år)  
**Tegn abonnement på: [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)**

«På europeisk toppnivå»  
Jostein Gripsrud, forsker

«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gör allt rätt»  
Dagens Nyheter, 04.05.2017

«...det tidsskriftet i Norge jeg setter størst pris på»  
Cathrine Grøndahl, jurist og forfatter

«Helt fra starten har hvert eneste nummer føltes som en begivenhet.»  
Alexander Mørk-Eidem, regissør

«... har fundet en usædvanlig frugtbar balance mellom den brede, tilgjengelige dækning (...) og et højt kvalificeret fagligt nivå.»  
Laura Luise Schultz, teaterviter, Khb.



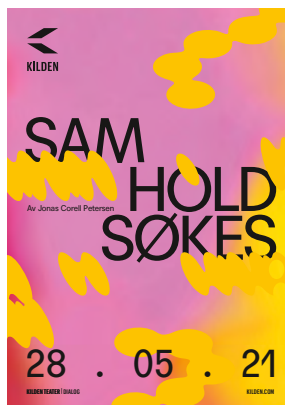
**Av Anton Tsjekhov**

Oversatt av Kjell Helgheim  
Regi: **Laurent Chétouane**  
Scenografi/kostymedesign:  
**Sanna Dembowska**



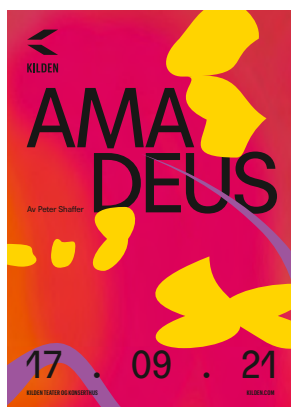
**Av Ludvig Holberg**

Regi: **Henrik Rafaelsen**  
Scenografi/kostymedesign:  
**Kaja Haven**  
Komponist: **Olav Waastad**



**Av Jonas Corell Petersen**

Regi: **Jonas Corell Petersen**  
Kostymedesign:  
**Synne Reichelt Føreland**



**Av Peter Shaffer**

Oversatt av Øyvind Berg  
Regi og koreografi: **Tomas Glans**  
Musikalsk ansvarlig: **Simon Revholt**  
Musikalsk innstudering KSO:  
**Per Kristian Skalsstad**  
Scenografi/kostymedesign:  
**Katja Ebbel**  
Lysdesign: **Oscar Udbye**  
Teaterforlag: **Nordiska ApS - København**

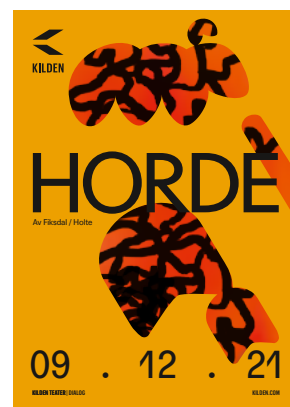


**Av Sarah Camille Ramin Osmundsen og Mine Nilay Yalcin**

Regi: **Mine Nilay Yalcin**  
Scenografi/kostymedesign:  
**Nadia Liv Eskedahl, Paul Magnus Lundø og Pernille Usterud-Svendsen**



Tekst/regi: **Maritea Dæhlin**  
Scenografi/kostymedesign/  
lyddesign: **Kaja Haven**



**Av Ingri Fiksdal og Solveig Styve Holte**

Kostymedesign: **Elnaz Gargari og Mahtab Gargari**  
Med: **Ungdommer fra Kristiansand**